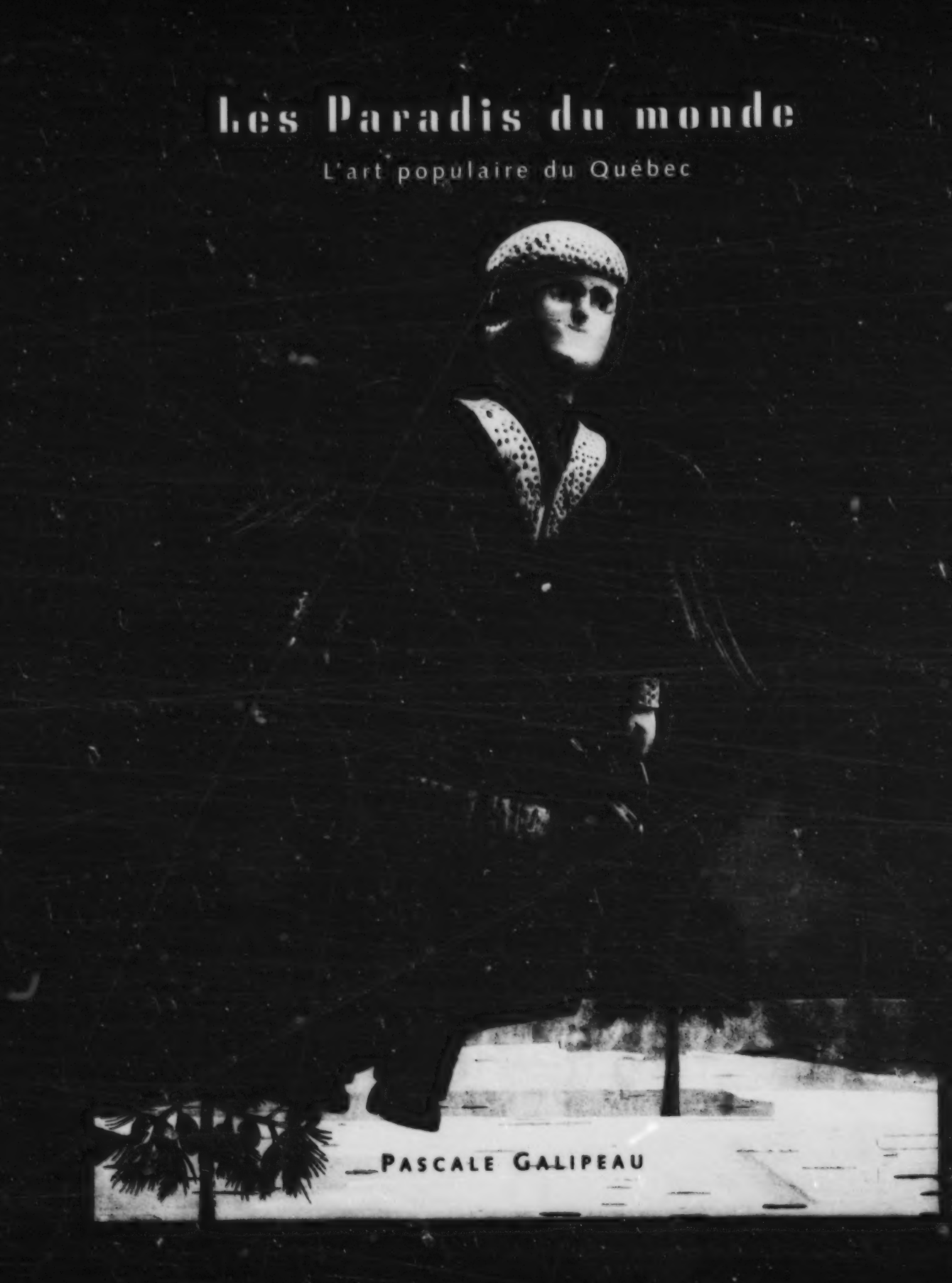
Les Paradis du monde

L'art populaire du Québec



PASCALE GALIPEAU

102-05833/

Les Paradis du monde

Les Paradis du monde

L'art populaire du Québec

PASCALE GALIPEAU

avec la collaboration de
Paul Carpentier, Richard Millette
et Mauro Peressini

Musée canadien des civilisations

Organisation de l'exposition

Conception
Pascale Galipeau

Design
Chantal Baril

Image graphique
Stephane Breton

Interprétation
Jean-Marc Blais

Coordination
Danielle Goyer
Danièle Goulet

Production audio-visuelle
Justin Lenczewski
Greg Pilsworth
Jean-Marc Dalpé
et Robert Marinier

Restauration des œuvres
les équipes des laboratoires
du textile, des objets
et du mobilier du MCC

Gestion des collections
Marilyn Boyd, Jim Donnelly,
Isabel Jones, Cheryl Hill Lewis,
Wes Mattie et Jean Soublière

Gestion de l'information
Nicole Chamberland, Benoît Thériault
et Claudette Proulx

Production
Peter Mackechnie, Steve Racine
et l'équipe technique du MCC

Remerciements

Aux membres du personnel du Musée qui ont soutenu et encouragé la recherche
Carmelle Bégin, Paul Carpentier et Stephen Inglis, Magnús Einarsson, Robert B. Klymasz, et Lucien Ouellet

Ainsi qu'à
Mario Béland, le curé Casaubon, Jacques Cloutier, Pierre Couillard, Sylvia Curnoe, Louise de Grosbois, Régis Jean, la famille McLean, Richard Millette, Lise Nantel, Pierre Pelletier, madame Annette Poulin, Georges Racicot, Jean Simard et madame Nettie Sharpe, Pierre Théberge, sans oublier les archivistes du musée de Charlevoix, de Chicoutimi et du musée des Ursulines de Québec ainsi que le London Regional Art and Historical Museum

L'exposition « Les Paradis du monde », présentée du 24 juin 1995 au 16 février 1997, a été réalisée par le Musée canadien des civilisations à Hull, au Québec

Catalogue

Conception et réalisation
Pascale Galipeau et Mauro Peressini

Photographies
Richard Gardner et Harry Foster

Conception graphique et mise en page
Gianni Caccia et Carol Simard

Révision
Gilles Cyr et David Hamilton

Traduction
Susan Rodocanachi

Production
Deborah Brownrigg

Chef de l'édition
Jean-François Blanchette

Impression
M.O.M. Printing
Ottawa, Ontario

© Musée canadien des civilisations 1995

Données de catalogage avant publication
Galipeau, Pascale
Les Paradis du monde : l'art populaire québécois

(Collection Mercure, ISSN 0316-1854)
(Dossier/Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, ISSN 0316-1897 ; n° 68)
Comprend des références bibliographiques.
ISBN 0-660-90563-9

1. Art populaire – Québec (Province)
2. Art populaire – Québec (Province) – Hull – Expositions.
3. Musée canadien des civilisations – Expositions.
I. Carpentier, Paul.
II. Millette, Richard.
III. Peressini, Mauro.
IV. Musée canadien des civilisations.
V. Titre.
VI. Titre : L'art populaire québécois.
VII. Coll.
VIII. Coll. : Dossier (Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle) ; n° 68.

NK842.Q83G34 1995 745'.09714 C95-980043-3

Crédit de la couverture

Collage à partir des œuvres
d'Oscar Héon et de Louis Jobin

Avertissement

L'orthographe originale des titres
d'œuvres a été respectée

Abbréviations

MCC	Musée canadien des civilisations
CCECT	Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle

Résumé

La relation des œuvres à la collection, représentative d'une idéologie, d'une époque, d'un mode de cueillette est au cœur de cet ouvrage sur l'art populaire québécois. Trois collections majeures ont incarné tour à tour l'art populaire du Québec au Musée canadien des civilisations : la collection Marius Barbeau, résolument tournée vers la grande tradition ; la collection des amateurs anglophones où prévaut le regard de l'Autre ; et enfin la collection des œuvres de «patenteux», axée vers le contemporain.

Des articles de Paul Carpentier, directeur des collections au Musée canadien des civilisations, Richard Millette, céramiste et Mauro Peressini, chargé du programme du Sud-Ouest de l'Europe au Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, également au MCC, complètent le volet critique de cette publication.

But de la collection Mercure

La collection Mercure vise à diffuser rapidement le résultat de travaux dans les disciplines qui relèvent des sphères d'activités du Musée canadien des civilisations. Considérée comme un apport important dans la communauté scientifique, la collection Mercure présente plus de trois cents publications spécialisées portant sur l'héritage canadien préhistorique et historique.

Comme la collection s'adresse à un public spécialisé, celle-ci est constituée essentiellement de monographies publiées dans la langue des auteurs. Cependant pour la présente publication, la traduction anglaise est disponible sur demande.

Vous pouvez vous procurer la liste des titres parus dans la collection en écrivant au :

Service des commandes postales
Musée canadien des civilisations
100, rue Laurier
C.P. 3100, succursale B
Hull (Québec)
J8X 4H2

Canada

Table des matières

Avant-propos 11

Première partie : Essais

Introduction 14

Femmes et sexualité dans l'art populaire
Le dur métier de conservateur
par Mauro Peressini 17

De la céramique comme du kitsch
par Richard Millette 75

L'art populaire et Marius Barbeau le populiste
par Paul Carpentier 78

Des collections 83

- La collection de Marius Barbeau 91
- Les collections des amateurs anglophones 103
- La collection des œuvres des patenteux 119

Deuxième partie : Témoignages

La collection des œuvres des patenteux 145
Les collections des amateurs anglophones 195
La collection de Marius Barbeau 215

Notes 234

Index 240

À la mémoire de Marcel Rioux

Avant-propos

AUTANT L'AVOUER TOUT DE SUITE, j'éprouve beaucoup de sympathie pour l'art des «patenteux» qui constitue peut être la collection la moins prestigieuse du Musée canadien des civilisations. D'abord parce que ces œuvres s'accompagnent d'une charge émotive très forte, liée au contexte de ces années bouillonnantes où elles furent découvertes. Et puis j'avancerai des raisons aussi futiles que mes affinités avec ce type d'esthétique assez délinquante alors que les autres collections me laissent plutôt froide. Mais il faut dire, à leur décharge, que nos « trésors nationaux» ont commencé à prendre vie au fur et à mesure que s'est élaborée l'histoire du périple qui les a conduit jusqu'au musée. C'est ainsi que j'en suis venue à m'intéresser à ces collections comme phénomènes pour essayer de comprendre le rôle qu'on a fait jouer à ces œuvres sur le plan de l'identité collective. L'art classique n'est plus aussi pontifiant lorsqu'il est équilibré par son contraire…

Bref, c'est avec toutes les mauvaises raisons du monde et de manière absolument arbitraire, que le volet contemporain domine ici la sélection des œuvres.

Mon entreprise de critique des collections était donc biaisée au départ mais n'en est-il pas toujours ainsi ? Tout, dans un musée, relève de la construction idéologique, même les protestations de neutralité qui constituent le plus beau camouflet institutionnel[1]. En fait, la collection muséale «objective» n'existe pas et nous n'aurons pas à l'avenir d'autre choix que d'annoncer les couleurs de notre subjectivité. Cet essai sur les collections d'art populaire du Musée canadien des civilisations m'aura amené à traquer l'idéologie derrière l'entreprise de sauvegarde. Il était temps de démystifier cette zone de la création pour montrer que là aussi les enjeux esthétiques portent à conséquence et que, même dans l'art populaire, tout est politique.

PASCALE GALIPEAU
conservatrice invitée
Musée canadien des civilisations

PREMIERE PARTIE

Essais

Introduction

IL Y A DÉJÀ UN PEU PLUS DE DIX ANS que se tenait au Musée canadien des civilisations la dernière grande exposition consacrée à l'art populaire : *Du fond du coeur.* Avec *les Paradis du monde* nous avons voulu approfondir une fois de plus la question de la création populaire, mais exclusivement au Québec cette fois-ci. L'angle d'observation que nous avons privilégié diffère également puisque nous avons choisi les pièces en partant du point de vue des collectionneurs, pour essayer de comprendre ce qui structure ces grands ensembles que sont les collections d'art populaire. La présentation thématique est ainsi abandonnée au profit d'une démarche qui aborde les oeuvres dans leur relation à la collection, représentative d'une idéologie, d'une époque, d'un mode de cueillette même.

Cet ouvrage se compose de deux parties : la première se veut la section critique, et accueille des articles théoriques, pendant que la seconde est consacrée à la présentation des oeuvres sélectionnées, appuyée par des extraits d'entrevues auprès des artistes. La force de ces derniers textes saura parler et révéler tout autant que les dissertations savantes.

Pour étoffer la première section, nous avons invité trois collaborateurs. Mauro Peressini, chargé du programme du Sud-Ouest de l'Europe du Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle au Musée canadien des civilisations, met en scène le caractère poly-

sémique des oeuvres d'art populaire, en prenant pour exemple les œuvres érotiques. Ce faisant, il nous livre un bilan délectable des tendances de l'heure. En contrepoint, le texte de Richard Millette, un céramiste de l'avant-garde montréalaise, s'attaque au problème que pose les matériaux *kitsch* dans les Beaux-Arts comme dans les arts «mineurs». Enfin, Paul Carpentier, du Musée canadien des civilisations, connu dans le milieu pour son étude exhaustive sur les croix de chemin, nous livre ici sa réflexion sur les relations que Marius Barbeau entretenait avec «ses» sculpteurs.

Pour ma part, j'aborderai ce qui m'apparaît, dans la construction du domaine de l'art populaire, comme l'un de ses éléments les plus significatifs, soit la problématique de la collection. Suivra le tableau des trois collections qui ont incarné tour à tour l'art populaire québécois au musée, la collection de Marius Barbeau, résolument tournée vers la grande tradition, la collection des amateurs anglophones où prévaut le regard de l'Autre, et enfin la collection des oeuvres des patenteux, axée sur le contemporain.

La deuxième partie de l'ouvrage, avec le volet catalogue, proprement dit, rassemble les témoignages des créateurs et des collectionneurs. Trois groupes d'objets illustreront les trois grandes collections et les visions qui les sous-tendent. La description des oeuvres nous ramène à la réalité concrète du terrain. Ici, la nature des collections va affecter le style des témoignages. Pour les patenteux, dans la plupart des cas, il s'agit d'entrevues obtenues directement auprès des créateurs, alors que dans les autres collections, l'information passe par l'intermédiaire du collectionneur.

Sur ce, bon voyage vers **les Paradis du monde!**

PASCALE GALIPEAU

Femmes et sexualité dans l'art populaire

Le dur métier de conservateur

Mauro Peressini

– La nouvelle marotte de l'Amérique en ce moment, c'est le déconstructionnisme. Pourquoi ça ?
– J'avoue que je suis moi-même un peu déconstructionniste. C'est assez excitant – le dernier frisson intellectuel qui nous reste. On a comme l'impression de scier la branche sur laquelle on se trouve.
– Exactement ! C'est très narcissique. Tellement désespéré.

LODGE, D. *Un tout petit monde*. Paris, Seuil, 1992, p. 181.

C'est comme les marchandes de quat'saisons. Vous voulez deux seins ?
Eh bien ! Voilà deux seins… Ce qu'il faut, c'est que le monsieur qui regarde ait sous la main toutes les choses dont il a besoin. Alors il les mettra lui-même à leur place, avec ses yeux.

PICASSO, cité dans Néret, G. *L'Érotisme en peinture*. Paris, Nathan, 1990, p. 132.

Partouse

Dans l'imagerie populaire, le conservateur de musée se présente souvent sous les traits d'un sage d'âge mûr et grisonnant. Il fume souvent la pipe avec des gestes lents et posés. Mais ce qui le caractérise le plus, c'est sans doute la solitude dans laquelle il travaille. On le présente volontiers seul dans son bureau faiblement éclairé, entouré de livres et surtout des objets sur lesquels il réfléchit. Bien sûr, cette solitude ne lui est pas exclusive. Elle est aussi une caractéristique fréquemment attribuée au savant universitaire. Mais cela dit, le personnage du conservateur partage sans doute plus de traits communs avec le savant des sciences de la nature qu'avec celui des sciences

FIGURE 1
Seton J. Tompkins
Sans titre
Détail de la figure 8

sociales. En effet, tandis que ce dernier travaille sur les mots et les comportements d'autres sujets humains, le conservateur, tout comme le physicien ou le chimiste, se penche sur des choses, sur des objets. Non seulement est-il seul dans son espace de travail, mais il l'est donc aussi dans sa recherche même. Les objets qu'il étudie ne disent rien et ne font rien. C'est lui, et lui seul, qui les met en mouvement et les fait parler. Bref, il est en quelque sorte un dieu. Et qu'y a-t-il de plus seul qu'un dieu ?

Heureusement, cette image, rendue populaire dans les romans, les bandes dessinées et le cinéma, n'est qu'une fiction qu'on peut remplacer par d'autres. Freud a déjà dit quelque part que lorsque deux personnes font l'amour, il y a au moins six personnes dans la pièce. Pour quiconque a fréquenté de près le monde des conservateurs de musée, cette multiplication des présences colle sans doute de plus près à la réalité d'un conservateur, surtout lorsque celui-ci s'attaque à la tâche de préparer une exposition. Il a beau se retrouver seul dans son bureau et avoir pris soin de fermer la porte à double tour; il peut bien s'interdire de répondre au téléphone et éviter de lire son courrier électronique; bref, il peut bien se comporter comme tout bon conservateur qui irrite si souvent ses collègues, tous ses efforts seront vains. Il ne se retrouvera jamais seul. Son bureau se peuplera très vite d'une quantité de personnages qui n'auront de cesse de discuter, de poser des questions, de se mettre d'accord pour, un instant plus tard, se contredire et s'engueuler à propos de tel ou tel texte, de telle ou telle idée, de telle ou telle section de l'exposition. Je ne parle pas ici de la présence concrète des designers, des graphistes, des éducateurs ou des administrateurs, puisque la porte est vraiment fermée, les lignes vraiment coupées. Je ne parle même pas de la présence de ces individus dans la tête du conservateur, tels qu'il se les imagine lorsqu'il se demande, par exemple, si ce qu'il écrit plaira à un tel ou déplaira à tel autre. Non, les présences dont il s'agit, et qui ne cessent de mêler ses idées et de les remettre en question une à une, sont d'un autre type.

Soit, par exemple, un projet d'exposition particulièrement délicat intitulé «Femmes et sexualité dans l'art populaire» dont le point de départ est un ensemble d'objets (dessins, peintures, sculptures, miniatures) à caractère érotique, voir même pornographique, présents dans les collections du Musée canadien des civilisations, et qui se rapportent

aux femmes, à leur corps et à la sexualité. Les divers personnages qui peuplent le bureau du conservateur auront chacun leur façon de considérer cette entreprise périlleuse. Il y aura les «pour» et il y aura les «contre». Il y aura ceux qui voudront tout dire et tout montrer, et ceux qui voudront éviter certains objets et certains sujets. Mais même parmi ces derniers, le consensus ne sera pas facile, car les intérêts des personnages pour les objets et pour le thème de l'exposition reposeront sur des motifs différents, tantôt parallèles ou complémentaires, tantôt contradictoires ou incompatibles. Le conservateur devra négocier avec tous et les débats ne porteront pas seulement sur l'orientation à donner à l'exposition, sur le choix des sections et des textes, mais, plus important encore, sur la justification du projet lui-même: pourquoi présenter une exposition sur ces objets? Cette question ne quittera jamais le conservateur. Aux prises avec les avis divergents de tous les personnages présents dans son bureau, le conservateur aura la désagréable impression de n'avoir d'autre choix que d'accepter et de s'accommoder de toutes ces présences, même si certaines d'entre elles le font rêver d'être ailleurs, comme cela se produit souvent dans une partouse.

L'art de la définition

Dans le silence de son bureau, le conservateur contemple les photographies des objets qu'il compte exposer. Il leur jette un dernier coup d'œil et, satisfait bien que sur ses gardes, il se tourne vers le clavier de son ordinateur. Il sait les dangers de son geste, mais décide quand même d'écrire: «Femmes...». Il attend. Rien ne se passe. Il continue: «... et sexualité...». Il écoute. Toujours rien. «Et si pour une fois les choses se passaient autrement?» pense-t-il. Encouragé, il décide de terminer sa phrase: «... dans l'art populaire.» Il ferme les yeux, fait un vœu, mais hélas une voix se fait déjà entendre par-dessus son épaule:

–Ho là! Moins vite! Moins vite je vous prie! En quelques secondes, vous avez déjà écrit quatre mots. Vous ne seriez pas un peu irresponsable par hasard? On n'utilise pas les mots ainsi, avec une telle légèreté. Un peu de sérieux, voyons! Il faut les définir, ces mots. De quoi parle-t-on? Que fait-on entrer sous ces étiquettes?

Premier d'une série de personnages hautement intellectuels et toujours prêts à se battre pour des principes abstraits, celui qui vient de prendre la parole est bien connu du conservateur qui le redoute, car il est à la fois nuisible, par son obsession de clarté, et incontournable, dès que l'on veut exprimer quelque chose. Chargé de ses dictionnaires et encyclopédies, le *positiviste* est en effet obsédé par l'idée d'étiqueter et de classer tout ce qu'il rencontre, car pour lui, le monde est ordonné de lui-même, offrant un sens déjà écrit à la manière d'un livre. D'ailleurs, le voilà déjà en train de dresser l'inventaire des objets de l'exposition :

– Qu'avons-nous là ? se demande-t-il penché sur les photographies. On a des peintures plus ou moins élaborées, des dessins et même des esquisses rapides faites sur du papier ou des enveloppes. On a des sculptures de différentes dimensions, des miniatures, des poupées parfois articulées, des incrustations ou des reliefs décoratifs placés sur des cannes ou des supports à tablettes. Et qu'y a-t-on représenté ? poursuit-il. Des hommes à genoux qui font la cour à des femmes assises, un marin qui tient ses deux «amies» par la taille, un homme assis qui caresse une femme sur ses genoux, des couples, tantôt habillés, tantôt en maillots de bain qui s'embrassent et qui s'enlacent, des femmes enceintes, les visages d'une mariée rougissante ou d'une femme fortement maquillée qui tire la langue en grimaçant, des sirènes, des femmes en maillot de bain deux pièces ou nues, seules ou à la plage, debout ou agenouillées, minces, blondes, les bras levés et souriantes, des femmes nues, allongées sur le côté comme si elles posaient pour un peintre, d'autres également nues et qui adoptent des positions suggestives, des femmes aux formes généreuses et parfois parées de bijoux. On a une danseuse «topless» aussi, les seins bien en évidence. On a des parties de corps féminins sculptées, des jambes, un fessier…

Nullement ému, le positiviste continue son énumération avec patience :

– On a aussi des Eves, tantôt classiques, tantôt fantaisistes et dont le sexe est caressé par la langue du serpent. On a des couples qui font l'amour dans diverses positions et dont les corps, parfois, s'emboîtent et bougent. On a des scènes de fellation et de masturbation réciproques, des femmes qui se masturbent seules, avec ou sans accessoires. On en a d'autres qui sont poursuivies par des animaux qui les pour-

chassent, la langue rouge clairement exhibée, ou qui leur arrachent la culotte de leur maillot. Des scènes de bestialité aussi, comme ces femmes qui copulent avec des chiens…

Le positiviste s'interrompt brusquement et regarde autour de lui, comme s'il était devenu conscient que son détachement de scientifique pouvait ne pas être partagé par tous. Abandonnant sa description, il poursuit en s'adressant au conservateur :

– Bon, vous avez écrit « art » dans votre titre. Posons-nous alors la question : ces objets sont-ils de l'art ? Peuvent-ils porter cette étiquette ? Relèvent-ils de ce domaine d'activité humaine ? Car avant d'entreprendre votre exposition, encore faut-il savoir si le matériel correspond à ce dont on veut parler.

Et sans attendre la réponse à sa question, le voilà plongé dans ses dictionnaires et encyclopédies à la recherche des paramètres permettant de trancher.

C'est cette occasion que saisit l'*esthète* pour faire son entrée dans la discussion. Pour le conservateur, ce nouveau personnage est simpliste. Mais sa simplicité l'attire, car elle lui permet d'offrir des solutions séduisantes qui demandent peu d'effort, pas de terrain et peu d'enquêtes; des solutions qui permettent au conservateur de rester dans son bureau avec ses objets. Pour l'esthète, la réponse à la question du positiviste est en effet fort économe :

– Vous voulez savoir si on a là de l'art ? Eh bien ! n'allez pas vous compliquer la vie. Fiez vous au jugement de ceux qui ont acquis une expérience, à l'avis de ceux qui, grâce à une formation adéquate et surtout à une fréquentation prolongée des œuvres d'art, ont acquis cette familiarité qui leur permet de trouver la réponse dans les objets eux-mêmes : dans leurs caractéristiques esthétiques – leurs couleurs, leurs formes, leur composition, leur beauté, leur originalité, leur élégance, leur perfection formelle, les techniques employées, le degré d'adresse qu'ils manifestent, la finesse de la facture – comme dans leurs contenus expressifs, dans les thèmes abordés.

– Justement ! s'écrit le *déconstructionniste.*

Bien qu'il soit un véritable empêcheur de tourner en rond et un irrémédiable trouble fête, le conservateur trouve ce personnage attachant, tant pour sa capacité à s'amuser de tout que pour son courage et sa persévérance.

FIGURE 2
Lawrence Melanson
Bathing Beauty with Dart
Nouvelle-Écosse, 1950
Bois peint, 53 x 27 x 10 cm
MCC 81-70

– Justement ! s'écrit-il, prenez en compte tout cela et qu'allez vous trouver ? Rien que des objets tous différents les uns des autres. La description du positiviste l'atteste. En plus d'être de qualité fort différente dans leur esthétique et dans leurs thèmes, ces objets expriment des sentiments fort différents, tantôt joyeux ou moqueurs, tantôt tristes ou agressifs. Et puis, même deux œuvres fort semblables comportent des différences qu'il est arbitraire de négliger. Considérez, par exemple, les femmes en maillots de Donald Boudreau ou de Lawrence Melanson, pourquoi mettre l'accent sur leurs ressemblances plutôt que sur ce qui, aussi infime soit-il, les différencie : couleurs, poses, etc.

– Foutaises, rétorque l'*esthète*, c'est que vous, les déconstructionnistes, vous ne savez pas distinguer les caractéristiques secondaires de celles qui sont vraiment fondamentales et qui définissent aussi bien des styles personnels que des genres, des écoles, des périodes.

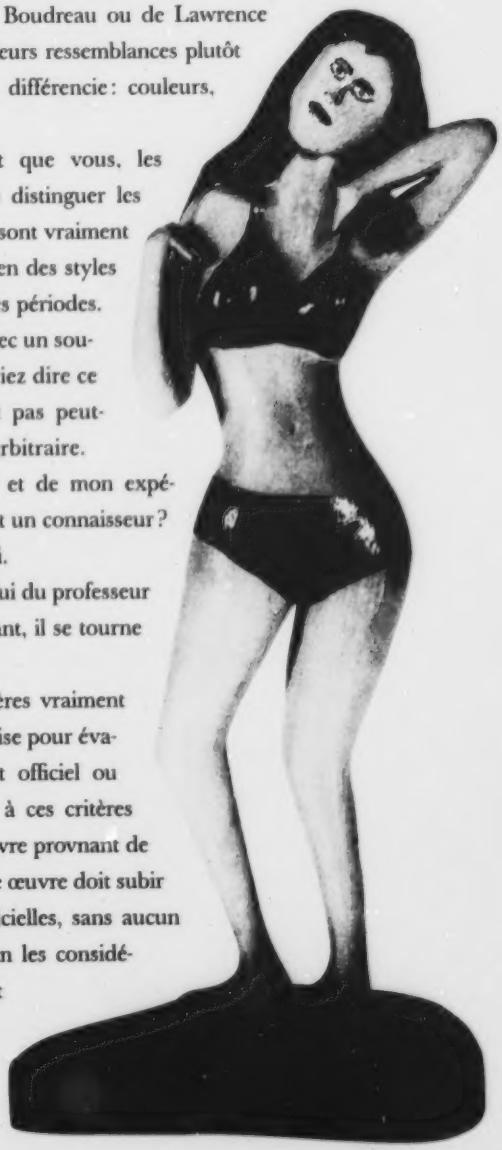
– Ah ! s'étonne le *déconstructionniste* avec un sourire ironique, parce que vous, vous sauriez dire ce qui est fondamental et ce qui ne l'est pas peut-être ? On sait bien que tout critère est arbitraire.

– Douteriez-vous de ma formation et de mon expérience qui ont fait de moi un spécialiste et un connaisseur ? demande l'esthète avec un regard de défi.

Puis, prenant un ton plus affable, celui du professeur qui ne veut que du bien pour son étudiant, il se tourne vers le conservateur et ajoute :

– Faites comme moi. Les seuls critères vraiment essentiels à l'analyse sont ceux qu'on utilise pour évaluer les œuvres du grand art, de l'art officiel ou académique. Ce n'est que par rapport à ces critères bien établis qu'on peut évaluer toute œuvre provnant de n'importe quelle autre forme d'art. Toute œuvre doit subir le même traitement que les œuvres officielles, sans aucun traitement de faveur. C'est seulement en les considérant toutes comme des œuvres d'art officiel et en évitant de les sauver en leur trouvant une quelconque valeur

FIGURE 3
Donald Boudreau
Bathing Beauty
Nouvelle-Écosse, 1977
Bois peint, 48.5 x 21 x 12.5 cm
MCC 81-369



utilitaire ou signification sociale ou culturelle qu'on départagera le bon grain de l'ivraie.

Disant cela, l'*esthète* s'est penché sur les photographies tout en portant ses petites lunettes rondes à son nez :

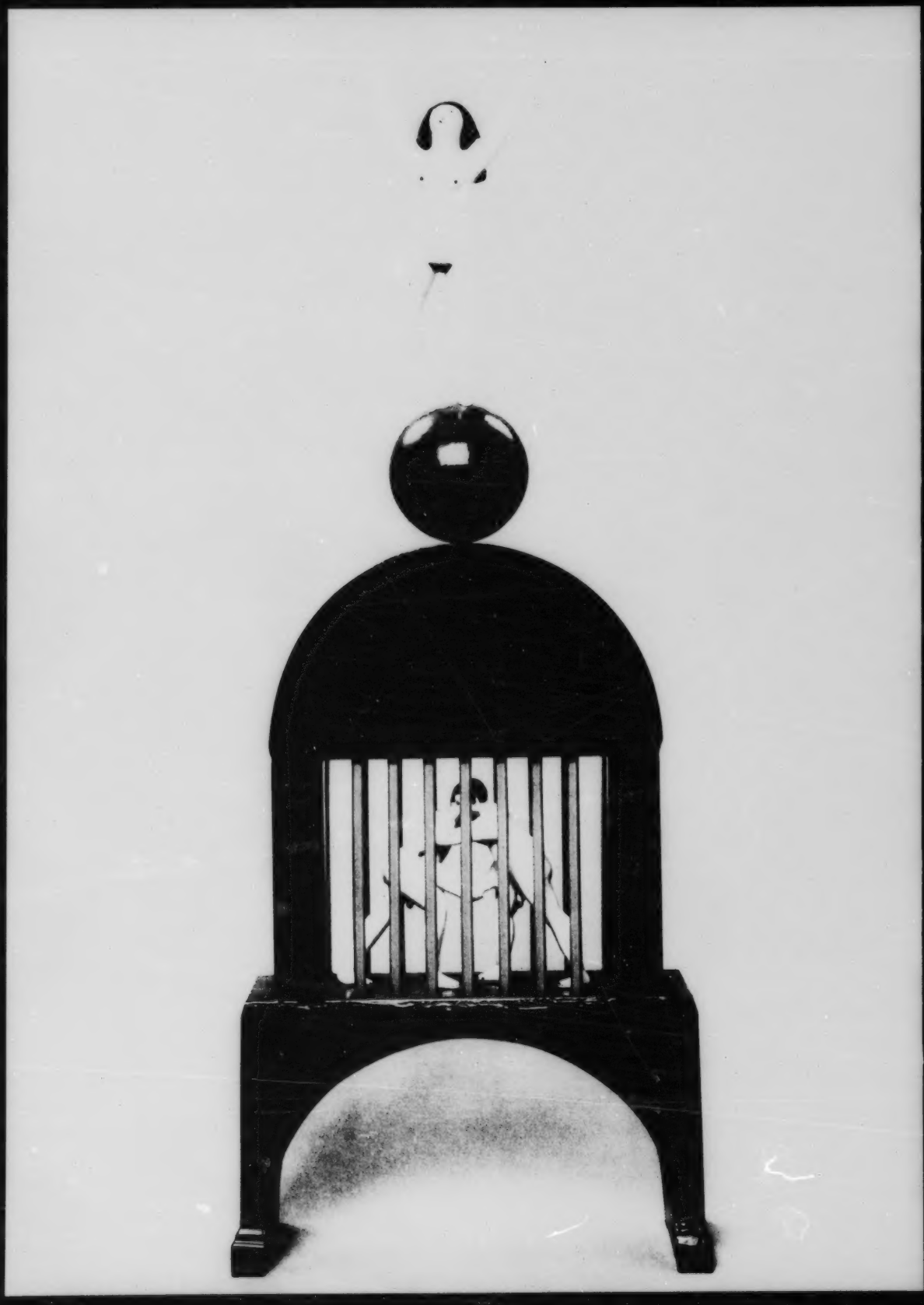
– Certes, reprend-il, si l'on s'en tient aux thèmes abordés par ces œuvres, tout les rapproche de l'art. La femme n'a-t-elle pas constitué l'un des plus important, sinon le plus stimulant des sujets d'inspiration pour les artistes de tous les temps. Et que dire du sexe, de l'érotisme !? Sans ces sujets, qu'auraient fait Rubens, Vélasquez, Rembrandt, Fragonard, Goya, Ingres, Bouguereau, Manet, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Picasso, Dali, et j'en passe ? Il n'y a aucun doute qu'en s'attaquant à la femme et à l'érotisme, les artistes à l'origine des œuvres qui nous intéressent ici ont fait de l'art. Mais cela étant dit, si on dépasse ces critères thématiques et si l'on se penche sur les manières particulières de les traiter et sur l'esthétique des œuvres, alors là, rien n'est plus évident. Tout semble militer pour que l'on considère ces objets comme un ensemble aux caractéristiques spécifiques. Ces objets expriment sans aucun doute une façon toute particulière de traiter de la femme et du sexe qui les distingue du grand art. Aussi, je me demande si l'utilisation du terme « art » dans le titre est vraiment approprié.

– Bravo ! Bravo ! voilà des propos tout à fait sensés ! Ce n'est pas de l'art que l'on a là, mais de l'art populaire. Ne mélangeons pas les genres s'il-vous-plaît !

Celui qui vient de prendre la parole s'est avancé vers le centre de la pièce, souriant, sûr de lui, habillé d'un complet-veston et d'un nœud papillon dernier cri. À sa vue, le conservateur n'a pu s'empêcher de se prendre la tête entre les mains, découragé. Véritable snob et dandy de l'art, l'*élitiste* lui est parfaitement insupportable, bien qu'il soit incapable de s'en débarrasser définitivement. Pour l'élitiste, l'art sert avant tout à se distinguer du commun des mortels. Si l'artiste y réussit par sa création, lui-même pense y arriver en tant que consommateur d'art averti, c'est-à-dire par sa connaissance et par sa sensibilité qui lui permettent, pense-t-il, d'apprécier les œuvres comme seulement certains élus peuvent le faire, ceux qui communient avec le génie des créateurs. Aussi, la position de l'esthète lui convient. Il n'y a que l'art officiel qui puisse servir de point de référence absolu pour évaluer toute autre forme de

création. De même est-il tout à fait d'accord avec la conclusion de l'esthète en ce qui a trait à la nécessité de distinguer les objets dont il est question dans ce projet d'exposition des œuvres d'art proprement dites. Mais il pousserait la conclusion plus loin. Non seulement est-il d'avis que ces objets ne sont pas de l'art, mais il s'agit en plus, selon lui, de créations mineures, de moins grande valeur, marquées par leur origine subalterne. Aussi faudrait-il, selon lui, faire plus que simplement abandonner le titre proposé : il faudrait carrément renoncer à monter une exposition sur des objets si peu nobles.

– Observez ces objets, dit-il, vous voyez bien que beaucoup d'entre eux ne sont que le fruit de combinaisons aléatoires d'éléments hétéroclites, le produit de fantasmes, d'enchaînements de formes et d'idées reproduits au hasard de leur apparition dans l'esprit de celui qui les a faits. Prenez, par exemple, la *Vénus 6* de ce… Claude Pierre Luneau. Observez ces deux hommes en cage qui luttent, nus, avec leur sexes bien apparents, alors qu'au sommet de la cage, sur une sphère, se tient une femme nue, les bras levés au ciel. À quoi tout cela peut-il bien rimer sinon à un pur bricolage idiosyncrasique ? Cela n'a rien à voir avec les véritables œuvres d'art qui prennent, à chaque époque, leur place à l'intérieur d'une démarche artistique, à chaque fois comme l'aboutissement de siècles de recherches par les artistes de la grande tradition. Et puis, regardez les corps qui nous sont présentés, souvent trapus, sans finesse, sans détails, sans subtilités. Prenez, par exemple, cette femme nue de Collins Eisenhauer, assise sur une chaise et qui se fait caresser le sexe par un cygne. Bien sûr, on pense au mythe de Léda que tant de peintres célèbres ont illustré. Mais comment mettre sur le même pied l'objet produit par Eisenhauer dans un style naïf, qui ne nous offre aucune élaboration du mythe, aucune marque de culture, mais simplement cette femme trapue et aux formes approximatives, avec les Lédas sophistiquées et cultivées du monde de l'art, avec la Léda d'un Véronèse ou celle d'un Léonard de Vinci. On ne peut quand même pas nier que ces dernières soient des œuvres de professionnels et que les autres soient le fait d'amateurs. Voyez aussi ces dessins vulgaires de femmes qui copulent ou qui se masturbent. Ils relèvent plus du croquis rapide que de la peinture. Vous n'allez tout de même pas appeler cela de l'art ? Ne me dites pas qu'il ne s'agit pas là d'un art d'arrière cour, d'un art « fait maison » qui n'a rien à voir avec



l'art d'atelier. On peut toujours trouver ces œuvres charmantes, touchantes, mais cela, à la manière de ce qui est enfantin, à cause de leur simplicité, de cette absence de réflexion critique et de messages complexes qui les caractérisent. Par exemple, où trouve-t-on trace, dans ces couples emboîtés comme s'il s'agissait de jouets, des préoccupations d'esthétique formelle qui sont le propre des véritables artistes et des critiques d'art. Je m'excuse, mais on a ici un art trivial qui ne nous propose que des énoncés très peu intéressants, très peu inspirants et même carrément vulgaires. Non, croyez-moi, abandonnez ce projet et s'il vous faut vraiment une exposition sur les femmes et la sexualité, tournez-vous vers le grand art qui vous fournira du matériel en abondance.

Ces propos ont fait rougir de colère un personnage d'ordinaire un peu triste et que le conservateur affectionne particulièrement à cause de sa nature héroïque, de son côté idéaliste et du caractère désespéré des causes qu'il défend. L'*intellectuel de gauche* est un anti-élitiste radical. S'il avait été un peu plus impulsif, il s'en serait pris physiquement à l'élitiste. Mais il a préféré le laisser finir, pour entreprendre un combat rationnel.

–Je crois qu'on commettrait une grave erreur en suivant votre avis, commence-t-il par dire à l'*élitiste*. Car vos propos ne sont nullement motivés par un amour de l'art, mais plutôt par un amour de vous-même. Pour vous, l'art n'est qu'un moyen pour atteindre vos propres fins. Il n'est qu'un instrument pour vous permettre d'accéder à un statut social plus élevé afin de regarder les autres avec mépris. Vous profitez ainsi du fait que nos sociétés occidentales ont toujours accordé une valeur importante à tout ce qui est loisir et consommation de luxe. Vous profitez du fait que l'art combine ces deux qualités et qu'on lui accorde, ainsi qu'à ceux qui en sont les spécialistes, des propriétés spirituelles quasi religieuses. Abandonner l'exposition pour les raisons que vous mentionnez ne servirait qu'à vous confirmer dans votre sentiment de supériorité. Je pense, au contraire, que l'exposition prévue reste tout à fait justifiée et qu'elle devrait, ne vous en déplaise, se donner comme but de montrer, à l'aide des objets choisis, en quoi ces œuvres sont tout aussi valables que celles de l'art officiel et comment les gens ordinaires qui les ont produites peuvent faire preuve d'une activité de création tout aussi riche et porteuse de significations tout

FIGURE 4
Claude Pierre Luneau
Vénus 6
Ontario
1981
Bois peint, 99 x 39 x 20 cm
MCC 81-131

aussi profondes que celle des artistes du grand art. Quoique vous en pensiez, la sémiosis, cette capacité de transformer l'expérience vécue en systèmes de signification cohérents, n'est pas l'apanage d'une classe de privilégiés ou d'élus. Elle est universelle. Vous avez parlé de la *Vénus 6* de Claude Pierre Luneau comme d'un bricolage qui ne rime à rien. Ne voyez-vous pas qu'il s'agit, au contraire, d'une réflexion profonde et critique sur la condition masculine? La mise en cage de ces deux hommes qui luttent pour une femme ne représente-t-elle pas cette condition comme une condamnation, comme un emprisonnement? Et cette femme au sommet de la cage, ne fait-t-elle pas référence de manière critique à l'idéalisation de la femme à laquelle les hommes sont si souvent portés? Vous avez parlé de l'absence de préoccupations esthétiques dans ces œuvres. Peut-être devriez-vous alors prêter plus attention aux visages des femmes de George Cockayne. Et à propos de ces croquis obscènes que vous méprisez, n'en trouve-t-on pas chez beaucoup de vos grands artistes? Gustave Courbet n'a-t-il pas dessiné un célèbre gros plan d'un sexe féminin intitulé *l'Origine du monde*? Et que dire des dessins pornographiques des carnets privés de Ingres ou de ceux de Millet? Et puis, tout votre raisonnement repose sur une fausse opposition entre, d'une part, un art professionnel et cultivé, et, d'autre part, des créations naïves d'amateurs. Dans les faits, cela ne tient pas. Le Douanier Rousseau et Paul Gauguin n'ont-ils pas été à leur époque des artistes naïfs et sans formation professionnelle? Et que faites-vous des nombreux artistes dits «non professionnels», mais qui ont précisément fréquenté des écoles de beaux-arts et des ateliers de peintres? Voilà ce à quoi devrait servir l'exposition: elle devrait faire mieux comprendre ce qu'est l'art des gens ordinaires en dépassant ces dichotomies élitistes qui empêchent la connaissance. Elle pourrait, du même coup, constituer une critique de l'art officiel et des distinctions de classe que le statut artistique instaure tout en nous enfermant dans des luttes de pouvoir stériles.

Un petit rire a éclaté à ce moment précis. C'est celui du *déconstructionniste* qui s'amuse autant des arguments de l'*élitiste* que du raisonnement de l'*intellectuel de gauche*.

–Vous êtes tous les deux un peu ridicules. Votre cas, dit-il à l'*élitiste*, est facile à régler. Tout comme les propos de l'*esthète*, tout ce que vous dites repose sur l'hypothèse de l'existence de critères absolus qui

FIGURE 5
Collins E. Eisenhauer
Sans titre
Nouvelle-Écosse
Bois peint, 21,5 x 21 x 12,5 cm
MCC 77-386

pourraient servir, non seulement à distinguer, mais aussi à hiérarchiser les formes de créations. Mais on sait bien que tous ces critères de spécialistes ne sont en fait que des jugements de valeurs qui n'ont donc aucun autre fondement que la volonté de ceux qui les proposent. Ils ne sont donc ni plus ni moins valables que d'autres critères.

Puis, se tournant vers l'*intellectuel de gauche*, il poursuit :

– Votre cas, en revanche, est plus complexe quoiqu'aussi ridicule. Malgré votre bonne volonté, vous demeurez en effet prisonnier des règles du jeu de l'art officiel dont vous semblez pourtant vouloir contester l'hégémonie. Non seulement les critères que vous proposez pour

FIGURE 6
Claude Pierre Luneau
Vénus 6
Détail de la figure 4

valoriser les œuvres de l'exposition sont tout aussi arbitraires, mais en plus, vous proposez d'utiliser précisément les standards qui servent à définir ce grand art. C'est à cela qu'aboutissent, en effet, vos efforts pour montrer en quoi les œuvres de l'exposition atteignent ces standards d'excellence. Mais il y a plus encore : même si vous critiquez avec raison l'utilisation de l'art que fait l'élitiste pour se distinguer socialement, n'êtes-vous pas vous-même en train d'utiliser l'art populaire pour vous donner un statut social privilégié ? L'attrait que vous manifestez pour l'art populaire et les créations du peuple ne vous servent-elles pas, en définitive, à vous distinguer de tous ceux qui discréditent les œuvres des humbles, à vous démarquer des petits-bourgeois qui n'ont d'attention que pour les œuvres consacrées du grand art, sans être capables, toutefois, d'en devenir des experts ? Apprécier l'esthétique populaire ne serait-il pas un moyen de vous opposer à ces parvenus et nouveaux riches que vous détestez tant ? De plus, l'élan paternaliste avec lequel vous aimez vous pencher sur les œuvres des humbles pour les valoriser, ne vous sert-il pas à faire valoir le haut degré de sensibilité que vous voudriez qu'on vous attribue, à faire la preuve de votre capacité à voir le « beau » là où d'autres – et souvent les producteurs eux-mêmes – ne le voient pas ? Savoir reconnaître le génie que recèlent ces objets ne vous sert-il pas à faire la preuve de votre propre génie ? Tout cela ne vous permet-il pas de vous proclamer vous-même « expert », « appréciateur » ou même « collectionneur », d'acquérir le

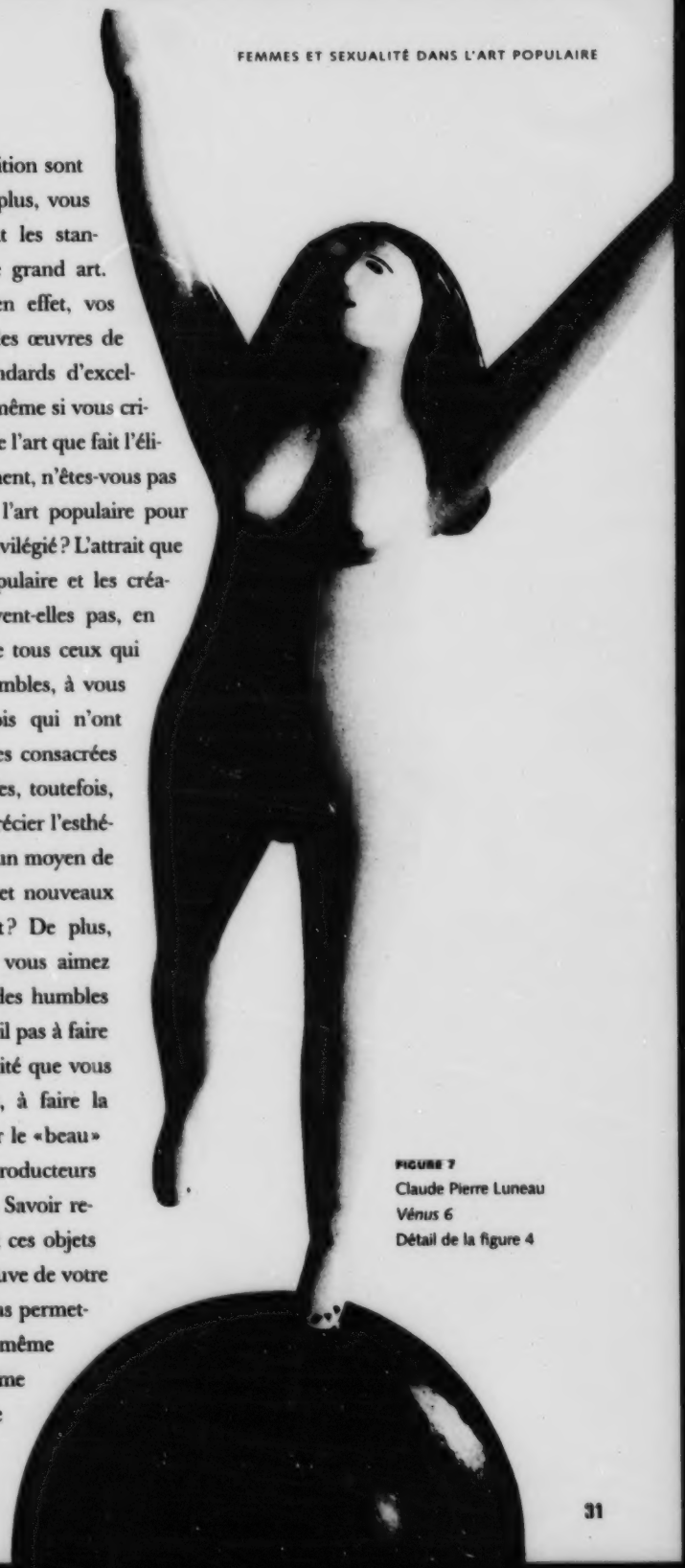


FIGURE 7
Claude Pierre Luneau
Vénus 6
Détail de la figure 4

pouvoir de donner de la valeur esthétique à des productions humaines et de vous distinguer ainsi du commun des mortels ? Bien sûr, vous avez en votre faveur le fait que tout cela n'est pas toujours conscient, contrairement à l'élitiste. Mais n'a-t-on pas affaire, pour cela, à un mécanisme moins franc et plus pernicieux que chez ce dernier ?

Le *déconstructionniste* s'arrête un moment et contemple le visage défait de l'*intellectuel* de gauche. Puis, il conclut :

– De toute façon, il serait absurde de vouloir justifier ou condamner l'exposition sur la base du caractère plus ou moins artistique des objets, car tout le monde peut avoir son avis là-dessus et toutes les définitions sont bonnes. À moins que l'exposition ait pour but, justement, de s'amuser du sérieux que tous ces gens donnent à ce jeu de la définition…

L'humain pour objet

Encouragés par cette conclusion, les *anthropologues* décident d'entrer en scène. Pour eux, les propos tenus par le *positiviste*, l'*esthète*, l'*élitiste* et l'*intellectuel de gauche* reposent tous sur le principe erroné qu'a énoncé l'esthète et selon lequel les objets parleraient d'eux-mêmes et pourraient à eux seuls nous dire ce qu'ils sont. Or, pour ce nouveau groupe, ce sont les êtres humains qui font parler les objets. Eux seuls peuvent leur donner une signification, une valeur, une interprétation. Les objets sont muets et on peut leur faire dire ce que l'on veut. De là leur conviction qu'accepter de faire l'exposition ou l'annuler, sur la base du caractère plus ou moins artistique exprimé par les objets présentés, n'a aucun sens, car les objets n'expriment rien d'eux-mêmes, aucune identité, aucune signification. Et cela, parce que l'art ou toute forme de création qui les a produits ne constituent pas des sphères ou des dimensions détachées des humains qui exercent ces activités. L'art ou la création n'existent que parce qu'il y a des êtres humains qui produisent des objets (artistes, créateurs) et d'autres qui les consomment (acheteurs, collectionneurs, marchands d'art, critiques d'art, historiens de l'art, etc.), les uns et les autres appelant « art » l'objet de leurs préoccupations. L'art et la création ne se situent pas au-dessus de l'histoire et des hommes qui la font. Aussi, pour ce groupe, l'exposition devrait se donner comme objectif de montrer au public ces êtres humains qui se cachent derrière les objets.

C'est dans ce sens que l'*anthropologue individualiste* prend le premier la parole. Pour ce Français un peu verbeux et intempestif, les objets qu'on a devant soi doivent être considérés comme les produits des univers imaginaires individuels de leurs auteurs et ce sont ces univers que l'exposition devrait montrer au public.

– Bien sûr, dit-il, il en va autrement de l'art officiel, dans la mesure où les créateurs sont forcés de se conformer à des traditions artistiques, à des canons établis et à des idéaux académiques qu'on retrace depuis la Grèce ancienne jusqu'aux avant-gardes du XX^e^ siècle. Mais il en va tout autrement de l'art populaire. Car les artistes populaires sont la plupart du temps des autodidactes, des «outsiders», des non-conformistes qui fonctionnent à l'extérieur des traditions prescrites et établies de l'art; des créateurs qui possèdent un sens inné de la création peu commun et inviolé par les règles de l'art et les conventions esthétiques. Et puis, cela devient encore plus vrai lorsqu'on a affaire à des artistes populaires qui travaillent sur des sujets aussi personnels, privés, intimes que l'érotisme, la sexualité ou la pornographie. Regardez les objets photographiés devant vous. On a mentionné plusieurs fois la *Vénus 6* de Luneau, y a-t-il plus bel exemple de bricolage unique, né d'un fantasme personnel? Et cette femme nue de Seton J. Tomkins couronnée, parée de bijoux et dont le bout de chaque sein porte une plaque métallique et ronde, n'est-on pas ici aussi devant une invention purement individuelle issue d'on ne sait quel rêve? Il en va de même des diverses scènes de bestialité peintes ou sculptées par Collins Eisenhauer. Quelles peurs personnelles expriment-elles? Et cette scène de copulation, sculptée par le même artiste et dans laquelle un enfant semble prendre part aux ébats de ses parents, est-elle le fruit d'un souvenir douloureux ou exprime-t-elle une perversion personnelle? Et les têtes de femmes de Cockayne, ne doivent-elles pas être vues comme la porte d'entrée dans l'univers imaginaire de leur auteur? Tous ces objets et d'autres sont de toute évidence des exemples de pures créations, d'inventivité radicale, immédiate, spontanée et libre.

Bien qu'il soit d'accord avec l'*anthropologue individualiste* pour opposer l'art populaire et l'art académique comme deux formes de création fort différentes, l'*anthropologue traditionaliste*, un Américain à l'apparence plutôt sévère, accueille très mal les propos qu'il vient d'entendre. En fait, si pour l'individualiste l'opposition entre l'art populaire

et l'art officiel correspond à une opposition entre une forme de création libre et une autre marquée par les contraintes de la grande tradition, l'anthropologue traditionaliste établit cette opposition de manière exactement inverse : pour lui, alors que l'art officiel répond au principe de l'innovation créatrice à tout prix, l'art populaire constitue au contraire une activité marquée par le respect des valeurs collectives du groupe auquel appartient l'artiste. Homme soucieux de bien définir le champ de recherche de la discipline à laquelle il appartient, il sent la nécessité de mettre les choses au clair :

–Je n'aime pas devoir porter à nouveau le débat sur une affaire de définition, mais je m'y sens poussé par les propos de l'individualiste qui, si on les suit, font de l'art populaire un fourre-tout dans lequel on peut faire entrer n'importe quoi. À l'opposé de ce qu'il avance, toutes mes expériences de recherche me montrent que l'art populaire proprement dit est le fait de ce qu'on devrait appeler des folk artists. Cette précision est importante, car le mot « folk » désigne ici une appartenance de ces individus à des « folk communities » telles que l'anthropologue Robert Redfield les avait définies : des petites communautés locales et rurales où la tradition, principalement orale, est transmise de manière informelle de génération en génération, avec bien sûr quelques modifications et quelques adaptations qui l'accordent aux désirs individuels et aux modes introduites de l'extérieur, mais sans changements profonds des structures. Or, à moins d'avoir une idée très étrange de ce qu'est une folk society, on ne peut considérer les artistes dits « outsiders », « isolés », « marginaux », « non-conformistes », bref tous ces autodidactes, dans la catégorie des artistes populaires. Car enfin, dites-moi comment en toute logique l'art populaire peut être défini à la fois comme l'art d'un groupe et un art d'autodidactes ? Une société folk n'est pas un assemblage de déviants. Ce qui caractérise un individu folk, c'est, non seulement son appartenance à ce type de communauté, mais aussi le fait qu'il est défini socialement et culturellement par celle-ci, qu'il en porte la tradition, les principes éthiques et religieux. Les artistes populaires sont des individus qui ont acquis leurs habiletés manuelles et intellectuelles, et intégré les règles de production sanctionnées par la communauté en communiquant avec les autres membres de la communauté. Leurs productions sont d'ailleurs largement contrôlées par les standards de la communauté, via l'église, les

FIGURE 8
Seton J. Tompkins
Sans titre
Ontario
Bois verni et peint, métal et plastique, 36.5 x 11 x 11 cm
MCC 82-166

familles et autres institutions qui ont leur mot à dire sur ce qui est acceptable ou non. Les création sorties tout droit de l'imagination des artistes et sans précédents dans la production collective ne peuvent constituer que des exceptions, car les communautés de petites dimensions offrent en général peu d'espace pour la création de formes radicalement nouvelles. En général, la règle consiste à demeurer modeste et conservateur en matière d'innovation, car on est apprécié plus pour le rôle qu'on joue dans le groupe que pour son inventivité personnelle. C'est pour cela que l'art populaire est un art essentiellement répétitif à la manière d'un produit artisanal de bonne qualité et fiable. Je ne vois donc pas comment les œuvres d'art populaire peuvent être considérées comme les produits d'individualités irréductibles. À travers les œuvres des artistes populaires, ce ne sont pas les individus qui s'expriment, mais la communauté, la collectivité et ses traditions. Cela explique peut-être aussi le grand nombre d'œuvres anonymes…

– Mais que faites-vous alors du projet d'exposition qui nous occupe ? demande l'*anthropologue individualiste*.

– Et bien, je pense simplement que l'exposition devrait montrer au public, non pas ces univers psychologiques individuels que vous postulez, mais bien la communauté qui s'exprime dans les objets choisis.

– Alors là, je m'excuse, mais je ne comprends pas, reprend l'*individualiste*. Je crois que vous n'êtes pas très conscient de l'incompatibilité entre vos propos et notre projet.

– Ah oui ? Et comment donc ?

– Voyons, si telle est vraiment votre conception de l'art populaire, alors il ne saurait y avoir d'exposition du tout, car la grande majorité des objets qu'on avait retenus, du fait qu'ils se référaient à la femme, à son corps, à la sexualité et à l'érotisme, sont nécessairement exclus de votre définition. Votre conception de l'art populaire peut correspondre à un certain type de production qui représentent des images de femmes plus traditionnelles. On peut sûrement faire entrer dans ce que vous appelez de l'art populaire les représentations qui nous montrent des femmes occupées à leurs travaux traditionnels comme, par exemple, les nombreuses miniatures sculptées par Fred Moulding où des femmes prennent soin des enfants, s'occupent du ménage de la maison, de la lessive et de la couture; des femmes qui s'occupent du jardin et de la nourriture, de la cuisson du pain, de la fabrication du beurre,

etc. Ici, en effet, la communauté traditionnelle se donne des images d'elle-même et de la position des femmes en son sein grâce à ses artistes. De même, votre définition de l'art populaire peut s'accommoder des représentations de l'amour, pour autant que celles-ci soient respectueuses des normes religieuses et morales: scènes de baisers chastes, scènes de mariages, innombrables couples, comme ceux sculptés par Arthur Flett, Erskine Brown, Robert McTavish, Seton Tompkins ou William Stefanchuk, qui, assis sur une charrette, regardent droit devant eux, comme s'ils contemplaient d'avance la vie à deux que la morale conjugale leur a pavée. De même pourrait-on faire entrer dans votre conception de l'art populaire certaines représentations d'Adam et Eve, dans la mesure où elles font référence à un aspect de la tradition chrétienne du type de communautés dont vous parlez. Mais attention, pas toutes! Prenez, par exemple, l'*Adam et Eve* d'Alphonse Grenier où les deux personnages sont habillés de façon tout à fait contemporaine et dans des couleurs vives. Il n'y a rien de très traditionnel ici et tout pousse à voir cette œuvre comme une création purement individuelle. De même, que doit-on faire des *Adam et Eve* de Collins Eisenhauer où le serpent qui caresse la femme constitue une interprétation érotique tout à fait personnelle de la scène biblique? Que vous le vouliez ou non, ces cas, comme la majorité des autres objets érotiques ou pornographiques qui nous intéressent, tombent en dehors de ce que vous désignez par «art populaire», car il est impossible d'y trouver la reproduction des valeurs centrales de la communauté folk occidentale dont vous parlez. À moins d'avoir de celle-ci une vision assez étrange, libidineuse, obsédée sexuellement, ce qui serait un non-sens, puisqu'au contraire, ces communautés, à en croire la description que vous en faites, sont exactement l'inverse, c'est-à-dire marquées par toute une série de tabous sexuels abordés seulement par des marginaux ou bien en privé, en cachette, dans la clandestinité, comme cela se fait dans la plupart des sociétés traditionnelles occidentales. Votre projet de montrer au public comment les objets choisis sont le reflet de la communauté dont sont issus les artistes tombe donc à l'eau, parce que la plupart de ces objets n'offrent aucune trace de cette présence collective. Ils expriment, au contraire, des valeurs opposées à la communauté et des intentions individuelles envers lesquelles vous avez d'ailleurs, permettez-moi de vous le dire, une attitude quelque peu

moraliste et condescendante quand vous traitez leurs auteurs de «déviants».

–Je ne vous empêche pas de faire votre exposition, s'objecte l'*anthropologue traditionaliste,* faites-là si ça vous chante, mais ne prétendez pas qu'il s'agisse d'une exposition d'art populaire!

–Bon , je pense qu'il est temps que j'intervienne...

Le personnage qui vient de faire son entrée dans la discussion est l'*anthropologue contemporain.* Pour lui, l'*individualiste* et le *traditionaliste* sont encore tombés dans le piège de la définition de l'art populaire, même s'ils ont essayé de faire porter la discussion sur le contexte humain des objets.

–Va-t-on enfin comprendre que cette définition est impossible? commence-t-il par dire. Ni l'individualisme, ni le respect des valeurs centrales du groupe ne sont des critères qui définissent spécifiquement l'art populaire, pour le distinguer de l'art académique. L'art populaire aussi bien que l'art officiel possèdent leurs contraintes. Certes, dans le premier cas, celles-ci viennent de l'église, des familles et des leaders, et sont donc plutôt informelles, alors que dans le cas de l'art officiel, les contraintes posées par les écoles, les académies ou les musées sont nécessairement plus formelles. Mais il ne s'agit pas de différences de nature, d'autant plus qu'avec la popularité croissante que connaît l'art populaire aujourd'hui, on voit apparaître ici aussi des sources de contraintes de plus en plus semblables à celles de l'art académique venues des collectionneurs professionnels, des antiquaires, des musées, etc. Quant à l'originalité individuelle, elle se retrouve aussi bien dans l'une que dans l'autre forme de création. Reconnaissons une fois pour toutes que l'art officiel tout aussi bien que l'art populaire sont des champs sociaux, des domaines d'activités dans lesquels des êtres humains se donnent des règles du jeu qui laissent place à l'innovation, bien sûr, mais qu'il faut quand même respecter si on veut jouer le jeu.

L'*anthropologue contemporain* fait une pause. Puis, se tournant vers le *traditionaliste,* il reprend:

–Commençons par vous. Soyez franc, ne me dites pas que vous croyez qu'en cette fin de XX^{e} siècle, votre «folk society» soit encore un concept valable pour comprendre les sociétés occidentales et même les sociétés contemporaines en général. Admettez qu'il ne s'agit que d'une construction de chercheur. Comment en effet imaginer qu'il puisse

encore exister des communautés autonomes et autosuffisantes, quant à leurs valeurs, traditions ou principes éthiques ou religieux, alors que les individus qui les composent sont, aujourd'hui, liés plus que jamais à la société plus large, nationale ou mondiale, par mille institutions, moyens de communication et médias dans lesquels ils peuvent puiser à volonté leur matériau imaginaire ? Convenez que vos « folk societies » sont à toutes fins pratiques disparues et qu'il est quasi impossible, aujourd'hui, de concevoir des individus qui ne soient pas touchés par les valeurs des sociétés industrielles et post-industrielles.

L'*anthropologue contemporain* se penche un moment sur les photographies des objets avant de reprendre :

– Regardez ces œuvres, plusieurs d'entre elles témoignent des influences de la culture de masse de nos sociétés. Tant par les couleurs utilisées que par les vêtements que portent les personnages, l'Adam et Eve d'Alphonse Grenier est une œuvre tout à fait ancrée dans la culture contemporaine. Il en va de même pour la danseuse « topless » de cet artiste inconnu. Qui nous dit que les différentes scènes érotiques qui nous montrent les ébats amoureux de couples dans diverses positions n'ont pas été inspirées à leurs producteurs par le visionnement de films pornographiques à grande diffusion, par la télévision ou, encore, par la lecture de certains livres ou revues spécialisés ? George Cockayne n'a-t-il pas déjà confié que pour réaliser ses corps de femmes, il feuilletait la revue *Playboy* et même *National Geographic*[1] ? Et les femmes en maillots de bain de Donald Boudreau, de Lawrence Melanson, de A. L. Kent, d'Arthur Flett et d'autres artistes inconnus, ne reprennent-elles pas le style exact de la pin-up qui fit le bonheur de nombreuses revues et affiches dans les années 50 ? N'a-t-on pas là le parfait exemple d'œuvres inspirées directement de produits industriels ? Ces objets n'ont pas à être exclus de l'exposition sous prétexte, comme vous le dites, monsieur le *traditionaliste,* qu'il n'y aurait en eux aucune trace d'une société et d'une culture. Il n'y a peut-être pas là la présence de la société traditionnelle locale dont vous rêvez, mais il y a société et culture quand même, cette société et cette culture actuelles, contemporaines, dans lesquelles nous vivons et sur lesquelles devrait porter notre exposition.

Sans donner à son interlocuteur la possibilité de répondre, l'*anthropologue contemporain* se tourne maintenant vers l'*individualiste* pour l'attaquer à son tour :

–Quant à vous, votre volonté d'expliquer l'œuvre comme le résultat du seul génie créateur de l'individu qui l'a produite ne fait que reproduire le désir, caractéristique d'une bonne partie des historiens de l'art, d'évacuer toute influence de la société en matière de création. Si on ne s'en tient qu'à l'art populaire, il est peut-être vrai qu'une part de ce que produit cette forme de création peut être vue comme un type de contestation culturelle. Mais il ne s'agit aucunement de contestations menées par des individualités vierges de toute influence culturelle. Il ne s'agit pas de la lutte de l'individu contre la société oppressive. S'il y a lutte, il s'agit plutôt de la contestation d'une forme de culture par une autre forme de culture, de la remise en question de la culture d'élite, que chérissent tant d'institutions culturelles tout comme de nombreux historiens de l'art, par une culture des gens ordinaires qui présente parfois, il est vrai, une plus grande variété de courants qui sont plus créolisés aussi, plus ouverts aux influences externes et, de ce fait, moins traditionnels, plus inventifs, plus improvisés, voire plus imprévisibles. Mais aussi importante que soit l'originalité que présentent les œuvres produites, il demeure absurde de décrire leurs auteurs comme des individus absolument autodidactes, radicalement étrangers aux courants culturels qui les entourent. Vos amis, les théoriciens de l'art brut, ne sont-ils pas contraints d'admettre eux aussi que même la folie est un produit social qui varie de société en société, tant dans sa définition que dans ses manifestations, ses symptômes, ses contenus. Il faudra bien admettre une fois pour toutes cette évidence : que tout être humain sans exception est un individu social et que toute activité – même l'activité artistique la plus débridée – requiert, sinon des apprentissages techniques et symboliques précis, et des relations sociales de production et de consommation, du moins un auteur qui a une vie derrière lui, une histoire peuplée de gens qui l'ont influencé en bien ou en mal.

Puis, s'adressant au conservateur dont le regard trahit une angoisse croissante, il poursuit :

–L'exposition devrait montrer au public comment ces influences sociales sont repérables dans les objets, mais tout en spécifiant comment l'influence de la société et de la culture sur les individus, dans une société de masse comme la nôtre, est de nature différente de celle qui s'exerce dans une «folk society». Dans les petites communautés traditionnelles, les individus étaient soumis à des traditions, valeurs et

principes éthiques ou religieux relativement explicites et univoques, parce que véhiculés par un petit nombre d'institutions qui disaient à peu près toutes les mêmes choses et sur lesquelles régnait un consensus général. Dans nos sociétés plus complexes, composées d'une multitude de cultures et de sous-cultures, de groupes professionnels variés, de classes sociales hiérarchisées et d'institutions multiples, une foule de messages sont mis en circulation, parfois complémentaires, mais souvent aussi contradictoires les uns avec les autres. De ce fait, l'individu contemporain vit un double état : influencé dans son imaginaire par tous ces messages qui s'imposent à lui, il jouit également d'une liberté de sélection et d'interprétation qui lui permet de recomposer, à partir de ce matériau social, un univers imaginaire qui lui est propre. Les objets qui nous intéressent, tout comme une partie de l'art populaire, expriment aussi bien cette influence sociale que la liberté avec laquelle l'individu met en ordre le chaos des messages qui l'assaillent pour lui donner un sens.

– Vous admettez donc, dit l'*anthropologue individualiste*, qu'il s'agit d'œuvres strictement individuelles, d'autant plus que des thèmes comme la femme, l'érotisme ou la sexualité renvoient à des fantasmes, c'est-à-dire à ce qu'il y a de plus personnel en chacun de nous.

– Non, non ! Vous simplifiez ce que je veux dire, répond l'*anthropologue contemporain*. Même les activités qui nous paraissent les plus personnelles possèdent une composante sociale et culturelle, car ce que nous utilisons pour penser, parler ou agir, c'est toujours un matériau produit socialement, par ou avec d'autres individus, groupes ou institutions. Nous ne faisons que bricoler de manière plus ou moins originale avec ce que la société nous donne. D'ailleurs, même lorsque nous faisons l'amour ou lorsque nous fantasmons, nous utilisons des modèles sociaux vus ou expérimentés ailleurs. On n'en sort pas, nous sommes toujours habités par la société qui nous a fait grandir et dans laquelle on vit.

Puis, comme s'il considérait qu'il avait perdu assez de temps avec un débat qu'il considère définitivement clos, il se détourne de l'*individualiste* en prenant un ton plus solennel :

– Pour vraiment rendre compte de la présence simultanée de la société et de l'individu dans les objets qui nous intéressent, l'exposition devrait montrer au public les contextes de production et de

consommation de ces œuvres comme on le ferait pour tout autre type d'objets. Pour ce qui est de la production, il faudrait brosser le portrait social de ces créateurs, décrire leurs relations sociales et leurs rapports à la communauté ainsi que leurs rapports à l'art. Fréquentent-ils des écoles, des musées, lisent-ils des livres d'art ou au contraire ne connaissent-ils rien à l'art? Il faudrait aussi exposer le processus concret de production, la manière dont ces créateurs s'organisent pour produire, seuls ou en groupes. Il faudrait aussi comprendre quelles sont leurs conceptions de leur travail d'artiste. Se distinguent-ils des artistes officiels ou se considèrent-ils au contraire comme des artistes à part entière? Enfin, il faudrait décrire l'imaginaire de ces auteurs, les sources sociales de leur modèles et la place tenue par les médias, les films pornographiques, les magazines, les tendances esthétiques de la société, les idéaux et les canons de perfection corporelle, la morale publique vis-à-vis des femmes et du sexe, les expériences personnelles avec des femmes concrètes et aimées, avec l'épouse ou l'amante. On devrait aussi s'efforcer de décrire les motivations de ces créateurs. Voulaient-ils aller à l'encontre des interdits de la société? Avaient-ils des comptes à régler avec la religion? Ou bien visaient-ils simplement des objectifs plus privés? L'exposition devrait aborder toute la question de la consommation de ces œuvres de la même manière. En définissant socialement les destinataires, leurs liens avec les producteurs et leur influence sur la production. Ensuite, il faudrait aborder aussi toute la question de la fonction de ces œuvres pour ceux qui les achètent. À quoi servent-elles? Quelle est leur utilité?

– Voilà une question qui distingue bien l'art populaire du grand art! s'exclame l'*élitiste*. Seul l'art populaire peut avoir un aspect utilitaire, on le sait bien. Et c'est précisément l'affranchissement de toute utilité qui donne au grand art une valeur supérieure.

– Vous ne dites que des stupidités encore et toujours, rétorque l'*anthropologue contemporain*. Même des œuvres destinées à la seule contemplation, comme prétendent l'être les œuvres de votre «grand art», possèdent une utilité qui est celle de la contemplation précisément. Même de pur signes possèdent un caractère utilitaire, qui est de signifier. Mais on sait bien que les œuvres d'art possèdent aussi des fonctions plus terre à terre comme, par exemple, celle de se distinguer socialement, soit en en faisant l'objet de notre discours

FIGURE 9
Lawrence Melanson
Bathing Beauty with Dart
Détail de la figure 2

érudit, soit en les accrochant tout simplement aux murs de nos salons. Vous connaissez bien cela, n'est-ce pas? Ainsi est-il tout à fait pertinent de se demander, tant pour les œuvres de l'art officiel que pour les œuvres dites d'« art populaire », quelles fonctions sociales elles remplissaient pour leurs destinataires avant de remplir celles dont elles sont investies dans un musée. S'agissait-il de fonctions privées, esthétiques, rituelles, matérielles ou symboliques? Servaient-elles au défoulement de celui qui les contemplait, à combler des frustrations, à entretenir la mémoire de certains événements particuliers, à adoucir sa vie, à réchauffer des ardeurs, à colorer des rêves? S'agissait-il d'une utilisation privée ou solitaire, ou, au contraire, d'une fonction collective, comme celles de s'amuser entre hommes, entre amis intimes, tout en prouvant sa virilité, pour rire ou pour provoquer, pour faire réagir?

L'*anthropologue contemporain* a quelque peu précipité le rythme de sa dernière phrase, car il a vu s'avancer un homme à l'air désabusé et vêtu de gris, mais qu'il sait lucide et efficace.

– Le problème, commence à dire le *réaliste*, c'est que votre vaste programme dépasse les moyens mis à votre disposition. Faire une exposition, ce n'est pas écrire un livre. Vous ne pourrez jamais y mettre toutes vos réflexions complexes, à moins d'inonder la salle de textes interminables. Une exposition a besoin de messages simples et concis. Et puis, que vous le vouliez ou non, vous devrez composer avec les objets que vous avez à votre disposition et qui ont été recueillis par d'autres avant vous, avec des objectifs différents des vôtres. Aussi, cela me surprendrait beaucoup si vous trouviez, dans la documentation rattachée aux objets qui nous concernent, toutes les informations dont vous avez besoin pour répondre à vos innombrables questions. Constatez-le vous-même, un très grand nombre de ces œuvres ont été acquises par des non-anthropologues et chez des antiquaires, ce qui ne laisse rien présager de bon pour la documentation. Pour les autres, si on peut effectivement trouver des extraits d'entretiens avec leurs auteurs ou même d'excellentes monographies, comme celle, par exemple, de Stephen Inglis sur George Cockayne[2], il serait cependant surprenant d'y trouver toutes les informations dont vous avez besoin sur chaque objet : pour la simple raison qu'il ne s'agissait pas là du but poursuivi par les chercheurs qui vous ont précédé. Vous

êtes piégé, mon vieux. Les objets ne disent rien d'eux-mêmes. Vous avez donc besoin de discours, de significations, de sens, mais tout cela est absent.

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe...

Les propos du *réaliste* ont eu l'effet d'un panneau de signalisation annonçant un cul de sac. Un sentiment de gêne mêlé d'irritation s'est emparé du bureau du conservateur qui sent le désespoir le gagner peu à peu. C'est cette situation de flottement que saisissent pour intervenir plusieurs personnages qui s'étaient senti très peu concernés par les débats jusqu'ici. Pour eux, on a discuté d'art et d'art populaire, on a parlé des êtres humains derrière les objets, du social qui se manifeste à travers eux, mais on n'a presque pas entendu parler des thèmes mêmes qui font qu'on a réuni ces œuvres pour en faire une exposition : la sexualité, l'érotisme, la femme. Toutes les justifications qu'on a données jusqu'ici à l'exposition, tous les objectifs qu'on a voulu lui faire atteindre pourraient très bien porter sur n'importe quel ensemble d'objets. Ce qu'il faut, pour justifier la présentation de ces objets précis, c'est, selon ces nouveaux personnages, une exposition qui montrerait au public en quoi ils nous renseignent sur la sexualité, l'érotisme et la femme dans l'art populaire.

Le premier de ce groupe à prendre la parole est un individu aux idées simples mais efficaces, un être intempestif et plein d'énergie, même si le conservateur trouve qu'il a pris un coup de vieux. Pour le *provocateur*, l'exposition se justifie sans aucun problème :

– Il faut la voir comme un élément faisant partie d'une démarche plus vaste qui consiste à libérer le discours sur la sexualité, et la sexualité elle-même, de tous les tabous qui pèsent sur elle, de la répression et des contraintes sociales étouffantes qui sévissent encore contre elle. Car la libération de la sexualité est en fait un projet politique qui vise une liberté d'expression plus grande et, de ce fait, une plus grande démocratie. L'exposition devrait servir à contrer les mensonges et les conventions hypocrites, les mascarades culturelles des Victoriens que nous sommes encore. Elle doit prendre la forme d'une lutte contre les interdits sexuels qui contribuent à faire de nos sociétés des collections d'individus névrosés du point de vue de leur sexualité. Au moyen de ces objets, il faut choquer le bourgeois, scandaliser la société bien-pen-

sante avec des sentiments forts qui sont les seuls qui conviennent au discours sur le sexe, lorsqu'on veut en parler franchement, sans hypocrisie. Car ceux qui prétendent que la sexualité menace la société ou le bon ordre des familles cachent en fait leurs vrais peurs, celle de voir se défaire un mode dominant de contrôle de la sexualité et l'organisation actuelle des rapports entre les hommes et les femmes, tout comme l'organisation sociale de la reproduction et même l'unité de base de la production économique.

Il s'arrête un moment sur sa lancée, surpris par la passion qu'il avait mis dans son discours. Puis, plus posément, il reprend :

– De manière plus spécifique, ces œuvres érotiques et pornographiques d'art populaire tirent toute leur valeur du fait qu'elles montrent ce qu'on ne voit que rarement ou carrément jamais, cette dimension de l'art populaire qui contredit les stéréotypes véhiculés sur lui. N'en a-t-on pas assez de se faire présenter l'art populaire comme un art gentil dont les sujets de prédilection seraient la nature, les petits oiseaux et les animaux, comme un art véhiculant de chastes traditions, les bonnes valeurs de la famille, de la religion ou de la communauté ? Combien d'expositions ont présenté cette autre facette plus osée, mais néanmoins réelle, de l'art populaire ? Très peu. Cette omission et la tendance à ne présenter que ce qu'il y a de plus sage dans l'art populaire ne fait que contribuer à façonner une idée fausse de cette forme de création. Tout se passe comme si, en matière d'art populaire, on en était encore là où en était l'art officiel au Moyen-Age chrétien, alors que le nu était banni.

– Je ne peux qu'être d'accord avec vous ! s'exclame l'*anthropologue individualiste*, d'autant plus que ces œuvres à caractère sexuel qui nous intéressent mettent en valeur ce que je considère être l'un des aspects les plus représentatifs de l'art populaire, soit sa marginalité et sa contestation des valeurs centrales de la société…

– Mais c'est précisément pour cela que je dis qu'il ne s'agit pas d'art populaire, interrompt l'*anthropologue traditionaliste*.

L'*anthropologue contemporain* ne le laisse toutefois pas continuer :

– Art populaire ou pas, là n'est pas la question. Il s'agit d'objets produits par des humains et cela suffit pour qu'ils soient intéressants…

Le débat aurait sans doute repris entre ces personnages s'il n'y avait pas eu l'intervention du *sexué fatigué*, personnage marqué par une grande lassitude.

– Que les objets soient intéressants ou non, je vous laisse le décider, soupire-t-il, mais chose certaine, les propos du provocateur sont complètement dépassés aujourd'hui. À l'entendre parler, on croirait se retrouver encore dans les années 60. Comment est-il possible de concevoir encore le sexe comme une instance réprimée qu'il faudrait libérer à l'heure de Madonna et de l'explosion de la pornographie qui nous a dévoilé à peu près tout ce qui était possible d'imaginer ? Qu'y a-t-il de plus banal, aujourd'hui, que de parler de sexe et d'en montrer ? Qu'y a-t-il de plus commun que de s'exhiber ou de faire du nu ? Dans le domaine de l'art, cela est encore plus banal, c'est même la norme, presque une injonction. On a tellement tout montré en art, être nu est devenu tellement normal, qu'on ne peut que constater avec Georges Duby que « le nu dans l'art n'existe à peu près plus[3] ». Le projet que nous propose le provocateur s'est déjà détruit de lui-même il y a longtemps, car à force de vouloir combattre les contraintes et de tout vouloir dire et montrer, on s'engage dans une série de dépassements sans fin, dans une fuite en avant qui ne peut conduire qu'à une banalisation de tout, qu'à une saturation généralisée au bout de laquelle on ne peut trouver que déception et épuisement du désir. Voyez l'histoire de la pin-up, par exemple. Image de la femme tout à fait nouvelle et hautement érotique dans les années 50, que lui arriva-t-il par la suite ? Elle se mit à disparaître à partir du milieu des années 60, en partie à cause de l'acceptabilité croissante du nu par le public et en partie aussi à cause de la diffusion de plus en plus large de produits érotiques et obscènes qui contribuèrent à créer une nouvelle morale encourageant une sexualité plus permissive. La pin-up cessa d'être une image érotique et il fallu aller plus loin. En fait, tenir les propos prétendument libérateurs du provocateur sur le sexe constitue, aujourd'hui, une position plutôt conformiste. Ce qui serait marginal et contestataire, ce serait de prendre l'attitude inverse, de faire preuve de pudeur.

– Mais le sexe demeure quand même une sujet qui scandalise, puisque la censure le condamne de diverses façons, rétorque le *provocateur*.

– Pour une société, ce qui constitue une vraie limite à ne pas dépasser, un véritable impensable, n'a pas besoin d'être interdit par la censure. Pour reprendre l'exemple d'Arcand[4], est-ce que nos sociétés occidentales interdisent de manger des araignées ? Non, et pourtant personne ne le fait. Voilà un vrai interdit. Voilà une limite qui, si elle

était dépassée, constituerait un vrai scandale. Mais le sexe, aujourd'hui, allons-donc! Ça ne scandalise que ceux qui ont besoin d'être scandalisés. Il y en a partout! L'exposition que vous nous proposez n'a rien d'une contestation de la société. Aujourd'hui, autant les tenants de la libération sexuelle que ceux qui l'étudient ou qui en parlent pour la condamner sont d'accord pour dire que le sexe est important et primordial, soit en tant que lieu essentiel de l'instinct ou de l'identité, soit en tant que lieu privilégié de la perdition et du péché. Même l'industrie pornographique nous dit qu'il n'y a que ça qui compte. Non, croyez-moi, ce qui serait vraiment scandaleux, ce serait de monter une exposition dont le message consisterait à dire que le sexe n'est pas très important, qu'il est ennuyeux, qu'on pourrait s'en passer, que son rôle n'est pas primordial. Avec un tel message, on ferait sauter une bonne partie de la tradition artistique occidentale et de la psychologie moderne, croyez-moi.

– Vous permettez que je prenne la parole?

La voix qui se fait entendre vient du *voyeur*, personnage poli, discret et généralement taciturne. Tout en parlant, il n'a pas cessé de regarder par la fenêtre, absorbé par on ne sait quel spectacle. Tournant donc le dos aux autres comme il l'avait fait depuis le début de la discussion, il poursuit:

– Ce que dit le *sexué fatigué* est peut-être sensé, mais il n'en demeure pas moins qu'il est agréable de regarder certaines images, certains objets. Sans essayer d'expliquer l'attrait que nous procurent certains corps, certains êtres ou certaines scènes et au-delà des projets révolutionnaires du provocateur ou du raz-le-bol du sexué fatigué, ne serait-il pas plus honnête d'accepter ce fait tout simple, et de fonder l'exposition sur le simple plaisir que procure la vue de ces objets, de ces corps dénudés, de ces seins généreux et de ces fesses tendres, la vue de ces couples s'adonnant à leurs fantasmes les plus intimes? Le public ne l'avouera peut-être pas, mais ce qui l'attirera sûrement avant tout, ce n'est pas d'apprendre quelque chose de nouveau sur l'art, sur l'art populaire, sur les individus qui ont créé ces objets, sur les communautés auxquelles ils appartenaient, sur la société moderne ou sur le sexe. Ils viendront avant tout avec l'espoir que ces objets puissent leur procurer du plaisir, exciter leurs sens, leur offrir des images agréables. De plus, si votre problème est vraiment de trouver une

justification à une exposition, eh bien posez-vous la question suivante : que peut offrir une exposition qu'il est impossible d'obtenir par d'autres moyens comme l'écriture, par exemple ? La réponse est simple : des objets. Ce qu'une exposition a de spécifique, ce sont les objets qu'elle donne à voir. Sans eux et sans le voyeurisme qu'elle permet, l'exposition ne peut tenir tête à l'écriture pour traiter des thèmes de l'art, de l'art populaire, de la création artistique, des communautés, de la société contemporaine ou du sexe. Toute la force de l'éventuelle exposition repose sur le regard.

– Non, non, non ! On ne peut pas tout réduire à cela, c'est trop périlleux ! s'exclame le *citoyen inquiet*, personnage nerveux et angoissé. Monsieur le voyeur n'est qu'un aveugle, un irresponsable qui ne voit pas tous les dangers qui se cachent derrière ces images de femmes, de copulation et de bestialité. Rassurez-vous, je ne suis pas un moraliste chrétien. Mais il faut bien reconnaître que tout objet ou toute image ne fait pas que représenter quelque chose, une réalité, la société, ou les mœurs de tels ou tels individus ou groupes. Ces objets et ces images créent de la réalité, des façons de concevoir le sexe, la femme, le corps, les rapports entre individus. Ils peuvent donc influencer les gens dans leurs comportements et dans leurs idées. Ce qu'on nous propose, c'est l'exposition de tous les dangers. Je vous le répète, je ne dis pas que ces objets sont bons ou mauvais en soi. Ce qui me préoccupe, ce sont les conséquences de ces objets et de ces images.

Puis, s'adressant tour à tour à chacun des personnages présents, comme s'il cherchait désespérément à être rassuré, le *citoyen inquiet* reprend :

– Certains affirment que tout comme l'idée détermine le comportement, l'image pousse à agir. Qu'en est-il ? La pornographie ne fournit-elle pas des modèles qui sont ensuite imités dans la réalité ? Il paraît que certaines études de psychologie expérimentale montreraient que la pornographie violente modifie l'attitude des hommes en les rendant plus tolérants devant le viol ou plus agressifs et plus méprisants envers les femmes. Il s'agirait d'une sorte de saturation qui nous rendrait de moins en moins sensibles. Et puis, plus généralement, la pornographie n'a-t-elle pas pour effet de faire paraître notre vie quotidienne un peu terne en nous faisant croire que tout le monde s'envoie en l'air allègrement ? Ne faudrait-il pas combattre tous les mensonges qu'on

véhicule sur le sexe, sur la possibilité de faire l'amour une infinité de fois, sur la grosseur des organes sexuels masculins, sur la possibilité de copuler mécaniquement, sans sentiments, émotions ou drames?

–Je crois que vous devriez prendre des vacances, mon cher, répond l'*humaniste libéral*, un homme visiblement à l'aise et en paix avec lui-même. Je ne sais si c'est la fatigue, mais en tous cas, vous avez une vision quelque peu paranoïaque du monde qui vous entoure. La libération sexuelle à laquelle participe la pornographie et à laquelle pourrait contribuer notre exposition, comme l'a bien montré le *provocateur*, comporte bien des côtés positifs. Elle constitue une libéralisation des mœurs, un outil contre l'ignorance et pour l'épanouissement sexuel des individus. Vous citez des études psychologiques. Moi, je peux vous en citer d'autres qui montrent plutôt que la pornographie constitue une évasion fantasmatique qui calme les ardeurs de criminels potentiels, qui agit comme une soupape de sûreté contre le crime. Ce sont les refoulements qui poussent au viol, au sadisme ou à toute autre forme de violence. D'ailleurs, la plupart des études montrent qu'on ne retrouve pas plus de violeurs chez les consommateurs de pornographie que chez ceux qui n'en consomment jamais. Vous savez, les vrais violents ou psychopathes ne sont pas très intéressés par les fictions que la pornographie leur présente. Ce qui les intéresse, c'est la réalité, la vrai violence. Et puis, de toutes façons, vous semblez vous référer à la pornographie violente. Mais savez-vous que cette forme de pornographie ne constitue qu'une infime partie de la production littéraire ou cinématographique et que la grande majorité ne nous présente que des individus consentants et contents de faire ce qu'ils font? C'est d'ailleurs ce qu'on retrouve dans nos objets. Les pin-up de Boudreau, de Melanson, de Flett, de Kent ou de Tomkins semblent toutes s'offrir à nos yeux avec le sourire. Les couples d'Eisenhauer, de Flett ou de McClelland qui font l'amour ne laissent voir aucune trace de contrainte. Même certaines scènes de bestialité d'Eisenhauer suggèrent un consentement de la part de la femme.

–Il est clair, en tous cas, intervient le *déconstructionniste*, qu'on pourrait citer un nombre incalculable d'études sur les effets de la pornographie sur le comportement humain. Et il est clair aussi qu'on peut trouver, dans les conclusions de ces études, autant d'arguments pour soutenir la position du *citoyen inquiet* que d'éléments en faveur de

ce que dit l'humaniste libéral. Mais il est tout à fait normal qu'il y ait tant de divergences à ce sujet. Le contraire aurait été étonnant. Ce que montrent tous ces résultats différents, c'est qu'à l'instar de n'importe quel autre produit, la pornographie a des effets différents selon les individus qu'elle atteint: inciter au viol ou défouler; enseigner à faire l'amour ou dévaloriser la réalité et les partenaires réels; stimuler la vie de couple, amuser, distraire ou ennuyer. Elle peut avoir tous ces effets parce que les individus qui la reçoivent sont tous différents, avec des histoires de vie diverses qui les ont constitués différemment sur le plan psychologique.

– Mais il reste tout de même un danger qu'on ne peut évacuer, se décide à dire le *sociologue inquiet*, un homme dont le visage sévère trahit néanmoins une certaine générosité. Le voyeurisme et la pornographie en général contribuent à la dissolution du social qui caractérise nos sociétés contemporaines et l'exposition qu'envisage le voyeur ne peut qu'aller dans ce sens.

Constatant que le *voyeur* ne se retourne pas, comme si la discussion ne le concernait déjà plus, le *sociologue inquiet* choisit de s'adresser aux autres:

– Quel est, en effet, le type de rapport humain impliqué par le voyeurisme? Il s'agit d'un rapport entre deux personnes – la femme qui se donne en spectacle et l'homme qui regarde – entre lesquelles, non seulement il ne se passe rien, mais entre lesquelles il n'y a tout simplement pas de relation possible. Car ce que dit la pornographie et le voyeurisme, c'est qu'il suffit de regarder, que le rapport concret avec l'autre via les autres sens est, non seulement secondaire, mais même risqué et à proscrire. Et à travers ce non-rapport, la pornographie et le voyeurisme nous disent en fait que les plaisirs les plus satisfaisants, parce que plus protecteurs, sont les plaisirs solitaires. Tout cela est évidemment accentué par l'individualisme ambiant dans lequel baignent la pornographie et le voyeurisme contemporains, par cette attitude qui consiste à transformer en quelque chose d'insupportable tout compromis et toute concession pourtant nécessaires à toute relation humaine. Dans ce contexte, la sexualité solitaire acquiert une valeur suprême. Pensez à tout ce courant de la sexologie qui fait l'éloge de la masturbation comme seule activité sexuelle véritablement authentique. Voyez aussi les statistiques qui montrent une baisse de l'appétit

sexuel dans la population, une progression de l'indifférence vis-à-vis du sexe qui devient même une attitude valorisée. Tout cela témoigne, à mon avis, d'une fuite devant la relation à l'autre. Par conséquent, la pornographie et le voyeurisme constituent à la fois des symptômes et des facteurs de la dissolution du social au profit d'un repli sur soi, et le genre d'exposition projeté risque de contribuer à cela.

– Oh la la ! Avec vous et le citoyen inquiet, on n'a pas fini de déprimer ! s'exclame l'h*umaniste libéral*. Je vous le dis, prenez des vacances, changez-vous un peu les idées. Tout n'est pas aussi noir, voyons.

– Bon, maintenant, vous me permettrez bien d'intervenir, dit un nouvel individu à l'air sévère.

Les vêtements du *censeur* sont sobres et soignés et il avance avec des gestes précis, sans hésitation.

– A vouloir juger les objets qui nous occupent ou la pornographie en général en fonction des effets qu'ils peuvent avoir sur les individus ou sur la société, on n'arrivera jamais à rien, continue-t-il, car, comme l'a dit le déconstructionniste, il y aura toujours autant d'arguments avancés que d'arguments pour les contredire. Ce ne sont pas les effets de ces images qui doivent déterminer si l'exposition doit être montée ou non. Ce qu'il faut reconnaître, c'est le simple fait que toute société se doit de dresser les limites de ce qui peut être dit ou montré et de ce qui ne peut pas l'être. Aucune société n'a pu exister sans cela. Or, nos sociétés actuelles vivent une immense crise à cet égard. La liberté individuelle qu'on valorise tant nous porte à croire que tout peut et doit être dit ou montré. De sorte qu'on ne sait plus où tracer les limites. Ce qui doit être proscrit pour un tel, doit être montré pour tel autre. C'est une époque de relativisme radical qui rend impossible la tâche pourtant essentielle de fonder une culture, une morale, une éthique, un projet de société, tâche qui exige des choix, des rejets, des interdits. Puisque la seule vérité valable, aujourd'hui, est la liberté individuelle, tous ces choix sont vus comme arbitraires. Notre époque vit une crise des définitions et des identités. Ne croyez pas que je prône comme solution de revenir aux vieilles morales ou à la religion. Je veux simplement qu'on reconnaisse que la censure est inévitable si on veut constituer une société. Car toute société, aussi tolérante soit-elle, doit se protéger contre les excès et les désordres qui peuvent la menacer,

FIGURE 10
Collins Eisenhauer
Sans titre
Nouvelle-Écosse, 1975
Bois peint, 32 x 9,5 x 10 cm
MCC 81-44

contre ce qui est sa propre négation. À l'origine de toute société, il y a ce partage fondateur entre ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. La censure est une nécessité vitale.

– Bien sûr, répond le *déconstructionniste*, mais affirmer la nécessité absolue de la censure, c'est affirmer tout simplement une évidence : c'est dire qu'on ne pourrait exister dans l'espace sidéral de la pure liberté, qu'il nous faut un territoire délimité. Mais cela n'élimine pas le caractère radicalement arbitraire de toutes les frontières que la censure impose. Et si elles sont arbitraires, cela veut dire qu'elles sont nécessairement contestables de bon droit par tous ceux qui ne sont pas d'accord avec elles. Autrement dit, par son caractère arbitraire, toute censure est violente.

Les propos du *déconstructionniste* sont tombés comme un couperet au milieu des personnages. Dans le silence qui s'est imposé, le déconstructionniste reprend :

– Dans le cas qui nous intéresse, comment peut-on distinguer ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas ? Comment définir ce qui est « pornographique » et donc à rejeter ? Comment distinguer, par exemple, les objets pornographiques et ceux qui seraient seulement érotiques et, donc, réputés plus acceptables ? Vous le voyez bien, toute définition est incertaine et fragile, parce que arbitraire. Supposons qu'on s'accorde pour dire que la pornographie consiste en la représentation de choses obscènes, qui blessent la pudeur, qui procurent de la gêne ou de la honte. La nouvelle question est alors de savoir ce que sont des choses obscènes, ce qu'est la pudeur, la gêne, la honte. Qu'est-ce qui fait que quelque chose est obscène plutôt qu'artistique, érotique, pathologique ou naïf ? Aucune réponse universelle n'existe à cette question pour au moins deux raisons. Premièrement, parce qu'il y a un problème de temps : ce qui hier faisait scandale, peut très bien ne plus avoir un grand impact aujourd'hui. Cela s'est vu. Deuxièmement, il y a un problème d'espace social : ce qui fait scandale pour tels ou tels individus, groupes, cultures, civilisations, est tout à fait anodin pour d'autres. La pornographie n'est qu'une étiquette que posent certains individus, groupes ou institutions à certains produits et selon des critères variables. Il ne s'agit pas de quelque chose qui est là, indépendamment des gens, qui possèderait un contenu particulier et identifiable. Ce n'est pas ce qui est dit ou ce

qui est montré en soi qui est pornographique. C'est ce qui a été jugé tel par des gens.

–Ne pourrait-on pas dire, se risque d'avancer l'*anthropologue contemporain*, que c'est le contexte qui les entoure qui fait que telles ou telles images sont pornographiques et que telles autres ne le sont pas? C'est ce qui ferait qu'un corps nu dans un manuel de médecine ne peut être pornographique, alors que dans une revue ou un magazine culturel, il l'est. La signification scientifique, et donc non sexuelle, qu'ajoute à l'image le livre de médecine rend celle-ci non pornographique. De même, la qualité artistique qu'on octroie au David de Michel-Ange, du fait de la position de cette œuvre dans l'histoire de l'art, l'exclut de la catégorie «pornographie». Autrement dit, ce qui serait pornographique, ce seraient toutes ces images qui ne nous offrent que du sexe sans aucune possibilité de valeur ajoutée, du sexe pour du sexe. C'est ce qui explique que pendant longtemps, comme nous le signalait le provocateur, les artistes n'ont pu faire du nu qu'en se référant à des scènes bibliques ou à des mythes de l'Antiquité, c'est-à-dire à des contextes qui ajoutaient au sexe d'autres significations qui le rendaient acceptable. C'est ce qui explique aussi que les Vénus de Tintoret et de Vélasquez, ou les nus de Modigliani avec leurs poils pubiens ont fait tant scandale à leur époque: c'est qu'ils avaient, sinon aboli, du moins réduit considérablement tout contexte permettant d'y voir autre chose qu'un corps nu.

–Oui, mais votre réflexion ne va pas assez loin, mon cher ami, répond le *déconstructionniste*. Car dire que c'est le contexte qui permet de rendre une image donnée non sexuelle, non érotique ou non pornographique, c'est supposer qu'il existe des contextes universellement reconnus comme n'étant pas sexuels, érotiques ou pornographiques, des significations ajoutées qui excluent d'elles-mêmes ces dimensions. Or, là encore, il s'agit de choix arbitraires faits par des individus, des groupes, des sociétés, des cultures. Dire, par exemple, que le Christ nu n'est pas pornographique, parce que le contexte chrétien du Nouveau Testament lui octroie une qualité religieuse additionnelle, n'explique en rien pourquoi la qualité religieuse ne peut être compatible avec le sexe, pourquoi la religion fait disparaître le sexe. Il s'agit d'un processus qui n'est pas universel. Les religions hindoues, par exemple, ne connaissaient pas une telle incompatibilité. Et puis,

même dans notre propre culture, il se trouve des gens, comme Freud et les psychanalystes, entre autres, pour trouver le Christ tout à fait érotique. Mais allons encore plus loin : pourquoi le sexe pour le sexe serait-il condamnable ? Vous voyez, vous ne pouvez répondre qu'en faisant appel à des arguments sans fondement universel. Et puis, dans les faits, la pornographie commerciale a depuis longtemps constaté que le sexe pour le sexe pouvait s'avérer rapidement ennuyeux. Elle a donc eu recours à des contextes, des histoires, des transcendances pour être plus attrayante : contes, légendes, drames historiques, mises en contexte au travail, etc. L'idée même de définir la pornographie comme la présentation du sexe sans aucun autre additif est donc intenable. La pornographie ne peut être définie par le sexe pur.

Les périls de la représentation

Depuis un bon moment, des bruits de discussion se font entendre dans un autre coin du bureau. Ce sont les *porte-parole* qui se consultent pour trouver un moyen de relancer la discussion sur un terrain différent de celui dans lequel l'ont embourbée les inquiétudes du *citoyen* et du *sociologue*, l'optimisme de l'*humaniste*, les tentatives de définition contextuelle de l'*anthropologue contemporain* et les froides remises en question du *déconstructionniste*. Pour le groupe des *porte-parole*, des hommes vêtus d'uniformes qui, bien que différents, impriment tous la même rigidité à la posture, la signification de l'exposition et les problèmes qu'elle pose sont déterminés par leur vision de ce qu'est un musée et par le rôle qu'ils se donnent à l'intérieur d'une telle institution. Pour eux, quelle qu'ait été la fonction des objets choisis pour l'exposition dans leur contexte d'origine – contempler en solitaire ou avec des amis, vendre pour faire de l'argent, amuser, parler des femmes, décorer, etc. – ceux-ci acquièrent, par leur entrée dans un musée, une toute nouvelle fonction, soit celle d'être conservés et d'être montrés afin de représenter quelque chose : l'art, un individu, une époque, un groupe, une culture, une nation, etc. Ils servent à identifier, c'est-à-dire à présenter des identités. Leur entrée au musée leur a fait perdre leur fonction sociale et culturelle d'origine, mais au profit d'une fonction identitaire nouvellement acquise. Par conséquent, en tant que membres du personnel d'un musée qu'ils conçoivent donc comme une institution qui vise à

représenter, à créer des images, à construire des identités, les porte-parole se voient nécessairement comme les portes-parole de certains individus ou groupes. C'est à travers leur travail que des individus, des époques, des groupes, etc. sont représentés dans les expositions, ce qui constitue à leurs yeux une tâche d'autant plus lourde de responsabilités qu'ils sont conscients que les images qu'ils proposent ainsi au public peuvent prendre facilement des allures de vérités, étant donné l'autorité dont jouit une institution comme un musée.

Il n'est donc pas étonnant que le premier à prendre la parole soit le *porte-parole du personnel* du musée :

– Je veux bien accepter que, de manière absolue, toute définition de ce qui serait inacceptable soit arbitraire et donc toujours sujette à des débats sans fin. Mais nous vivons dans une société et une culture données qui possèdent des critères de jugement précis et dont on ne peut faire abstraction. Alors moi, je pose cette question : étant donné ce que l'on sait de cette société et de cette culture qui sont les nôtres, ces objets sont-ils acceptables dans un musée ? Ne risquent-ils pas de modifier l'image que les gens se font d'une telle institution et même de la discréditer, elle, et l'ensemble des professionnels qui y travaillent ? Qui n'a pas éprouvé une surprise, en voyant pour la première fois ces objets sexuels, érotiques ou pornographiques dans les collections du musée, comme un flottement des références, qui vient du contraste entre ces objets et la noblesse de l'institution qui les possède ?

– Oui, bien sûr, répond le *déconstructionniste*, il s'agit du même genre d'effet déstabilisant que provoquent les dessous chic que porte la femme désirée du fait du contraste entre le sexe qu'ils cachent et le raffinement social et culturel qu'ils évoquent. Mais tout cela n'existe, d'une part, que parce qu'on associe au sexe une animalité et à des morceaux de tissus un raffinement social et culturel et, d'autre part, parce qu'on oppose animalité et raffinement. Ce sont là des associations et des oppositions propres à une société et donc arbitraires. Pour revenir au musée et aux objets qui nous concernent, votre surprise vient des idées que vous associez au sexe et à l'institution muséale.

– C'est parce que vous avez sur le musée des conceptions tout aussi anti-démocratiques que ceux qui ne cessent de valoriser le grand art, ajoute l'*intellectuel de gauche* en jetant un regard moqueur en direction de l'*élitiste*.

–Des idées bourgeoises, précise le *provocateur*.

Voyant l'embarras du *porte-parole du musée*, le *porte-parole des collectionneurs* décide de venir à la rescousse :

–Mais en exposant ces objets, ne va-t-on pas donner une mauvaise image de ceux, collectionneurs, conservateurs ou autres, qui se sont intéressés à ces objets au point de les acquérir et de les mettre dans les collections d'un musée national ? Ne va-t-on pas les faire passer pour des obsédés, des gens de faible moralité ? Car ce sont leurs sélections et leurs critères, implicites le plus souvent, qui ont jugé ces objets comme étant valables pour le musée. De quel droit leur faire porter cette réputation ?

–Cette réputation, c'est le public qui la donne, réplique le *déconstructionniste*, et parce qu'il appose lui aussi l'étiquette arbitraire d'« obscène » à ces objets. Mais de toutes façons, il est très improbable que tous les visiteurs prononcent une telle condamnation. Ce qu'on appelle « le public » est une abstraction. Ce qu'on a, c'est en fait une collection d'individus et de groupes très variés dans leurs avis. Avec vos inquiétudes, vous ne faites que privilégier les vues d'une partie du public au détriment des autres.

Mais voilà que trois autres personnages viennent en renfort. Malgré les différences des groupes auxquels ils se réfèrent, les *porte-parole du peuple, de la nation* et *de la classe populaire* s'entendent tous sur ce que devrait montrer l'exposition :

–L'exposition, disent-ils, devrait répondre à la question suivante : ces objets possèdent-ils des caractéristiques esthétiques ou thématiques communes qu'on pourrait concevoir comme le reflet de l'identité des gens qui les ont produits, identité que l'on désigne par le qualificatif de « populaire » ? Est-ce que la façon dont les femmes, l'érotisme ou la sexualité ont été traités dans ces œuvres est spécifiquement « populaire » ?

–Expriment-ils des traits particuliers à la culture du peuple ? demande le premier.

–De la nation ? suggère le second.

–De la classe populaire ? finit par dire le troisième.

–D'ailleurs, ajoutent-ils, l'anonymat qui marque plusieurs œuvres d'art populaire montre bien que le véritable auteur, derrière ces objets, est une entité qui dépasse les individus.

–L'âme ou la culture du peuple…

– De la nation…

– De la classe populaire.

Attiré par ces propos l'*élitiste* intervient :

– J'y vois là une raison de plus pour dire que les objets d'art populaire prévus pour l'exposition ne sont pas des objets d'art véritable. Car les vraies œuvres d'art expriment nécessairement des valeurs, des émotions, des expériences ou des thèmes universels. Votre art populaire a plutôt un caractère vernaculaire, une envergure locale, provinciale.

– Absurde ! rétorquent les *porte-parole*, tout art est localisé dans le temps et dans l'espace. Même l'art académique varie… d'une nation à l'autre… d'un peuple à l'autre… d'une classe sociale à l'autre. L'art populaire n'est donc ni plus ni moins local ou provincial que l'art officiel, concluent-ils.

– En fait, ajoute le *porte-parole de la classe populaire*, cette supposée universalité de l'art officiel ne représente que les prétentions de la bourgeoisie à vouloir faire de ses valeurs particulières des valeurs universelles.

Mais cela dit, les *porte-parole* expriment aussi des doutes. Le porte-parole de la nation, par exemple, se demande s'il est justifiable de faire une exposition sur ces objets, étant donné le mandat du musée de représenter la nation.

– Malgré toutes nos précautions, se demandent-ils, ne risque-t-on pas de fabriquer une mauvaise image aux gens ? D'autant plus que, contrairement à l'art officiel, souvent considéré comme un art d'élite, l'art populaire a toujours été vu comme l'art du monde ordinaire, comme la manifestation du génie national, de l'âme collective et anonyme d'un peuple, de son existence, de sa réalité, de son essence, bref de tout ce qui distingue le peuple d'une nation de celui d'une autre tout en exprimant son homogénéité. Ces objets ne remettent-ils pas en question la moralité du peuple, sa retenue sexuelle ?

– Mais qu'y a-t-il de surprenant dans le fait que le peuple soit vulgaire et qu'il ait produit de tels objets ? demande l'*élitiste*.

– Vous pouvez toujours continuer à insulter les masses, rétorque l'*intellectuel de gauche*, mais souvenez-vous que la pornographie, qu'on considère comme vulgaire aujourd'hui, avait pour principale clientèle les grands bourgeois de bonne éducation il y a cent ans.

–Mais de toutes façons, poursuit le *provocateur*, dites-moi pourquoi faudrait-il toujours organiser des expositions qui disent aux gens qu'ils sont beaux et gentils, qu'ils sont les meilleurs, les plus intelligents ? Et puis, il n'y a pas à s'étonner de ce que les gens du peuple soient intéressés par le sexe. Vous pensiez que les gens du peuple étaient des anges ? Eh bien alors, les anges ont un sexe ! Il faut s'étonner plutôt qu'il y ait des gens qui n'en reviennent pas de trouver ce genre d'objets dans un musée. De toute façon, je le demande encore : pourquoi la sexualité doit-elle être encore vue comme quelque chose de répréhensible ?

Quant au *déconstructionniste*, les doutes des porte-parole suscitent chez lui toujours la même objection :

–Ce ne sont pas tous les individus qui composent votre peuple ou votre nation qui se trouveraient mal représentés par cette exposition. Tous ne porteraient pas nécessairement un jugement négatif sur les objets présentés. Pourquoi privilégier l'avis d'une partie de la population ? Et puis, il est faux de prétendre que l'art populaire soit représentatif de l'essence d'un peuple ou d'une nation, car, premièrement, ce peuple et cette nation n'existent pas. Tout ce qu'on a, ce sont des réalités multiples qui manifestent des idées et des comportements diversifiés vis-à-vis des femmes et de la sexualité. Une variabilité dans le temps qui fait que ce qui scandalisait hier paraît plutôt banal aujourd'hui. Une variabilité spatiale ou sociale aussi, dans la mesure où selon les groupes sociaux qui composent votre peuple, la matière à scandale varie énormément. Deuxièmement, l'art populaire lui-même ne constitue pas une réalité facile à saisir. Il s'agit d'un ensemble de produits diversifiés à souhait. En fait, il faut se demander jusqu'à quel point les définitions de ce qu'est l'art représentatif d'un peuple ne sont pas une affaire purement politique. Veut-on renforcer l'idée que le peuple est une réalité homogène pour ainsi renforcer le sentiment national ? Alors, l'art populaire sera défini de manière univoque. Veut-on, au contraire distinguer le peuple des élites ? Alors, l'art populaire sera caractérisé à l'aide d'une série de qualificatifs qui marqueront son statut d'art de second ordre. Veut-on véhiculer l'idée que le peuple est menacé par les changements que recèle le présent, par la venue de nouveaux groupes aux habitudes culturelles différentes, par l'industrialisation, par le métissage ? Alors, le véritable art du peuple sera défini

FIGURE 11
Donald Boudreau
Bathing Beauty
Détail de la figure 3

comme celui d'un âge d'or passé prétendument vierge, immobile et éternel. Si, au contraire, on veut échapper à la tradition et valoriser les changements en cours, on définira alors l'art populaire en mettant en valeur les productions actuelles. Bref, toute conception qui assigne à l'art populaire la tâche de représenter le peuple, la nation ou la classe sociale est politique.

Bouleversés par les propos du *déconstructionniste*, les *porte-parole* se jettent des regards incrédules. L'un d'entre eux prend la parole :

– S'il n'y a pas une culture univoque du peuple, de la nation ou de la classe, voulez-vous dire que nous, les *porte-parole*, serions condamnés à ne véhiculer que des constructions approximatives, voire même carrément fictives ?

– Oui, répond le *déconstructionniste*.

– Voulez-vous dire, reprennent les *porte-parole*, que tout ce que nous faisons en réalité consiste à mettre en circulation, soit nos conceptions toutes personnelles du peuple, de la nation ou de la classe populaire, soit les conceptions tout aussi personnelles d'individus ou de certains groupes particuliers ?

– Oui.

– Mais cela veut dire que nous, les porte-parole, serions condamnés à nous insérer, qu'on le veuille ou non, dans les combats politiques qui ont pour objet les représentations de soi et des autres, que notre implication dans les luttes identitaires serait inévitable.

– Oui.

– Mais de quel droit pouvons-nous faire œuvre d'une telle influence ? Quel droit avons-nous de dire aux autres ce qu'ils sont ? De quel droit pouvons-nous utiliser notre autorité pour dire : voici ce que sont, ce que pensent, ce que font les gens, d'autant plus qu'on ne parle pas de n'importe quel domaine d'activité, mais bien du rapport à la femme et à la sexualité ?

– Vous n'avez pas le choix, répond tranquillement le *déconstructionniste*, c'est la vie, tout est affaire de pouvoir, de rapports de forces ; rien n'est affaire de pure vérité que certains détiendraient grâce à on ne sait quelle intervention divine. Mais il existe un moyen d'échapper à tout cela si, au lieu de vous donner pour tâche de représenter un groupe, un peuple, une nation ou une classe sociale, vous vous donniez plutôt pour projet d'analyser et de montrer simplement à travers

quelles fictions identitaires les gens se définissent eux-mêmes et définissent les autres, sans rien proposer vous-même.

– Mais cela reviendrait à remettre en question la raison même de notre existence, objectent les *porte-parole*.

– Oui, répond le *déconstructionniste*.

Des objets et des femmes

– On croirait rêver !

Le personnage qui s'exclame ainsi porte lui aussi un uniforme, mais à l'allure moins militaire.

– D'un côté, poursuit le *féministe*, on parle du risque de choquer la susceptibilité du peuple par cette exposition, d'un autre côté, monsieur le *déconstructionniste* y va de ses habituelles questions nihilistes, et pourtant, les premières personnes intéressées par cette entreprise ne sont même pas mentionnées. Auriez-vous oublié que ces objets sont des représentations de femmes ? Comment celles-ci se sentiront-elles lorsque l'exposition proposera à un large public ces visages de femmes grimaçantes, ces images de femmes offertes, à moitié déshabillées ou carrément nues, debout ou à genoux, présentant leur cul et leurs seins avec le sourire ? Que ressentiront les femmes devant ces poupées infantilisées aux prises avec des hommes qui les utilisent pour leur plaisir, ou prisonnières de ces chiens qui les poursuivent, leur déchirent les vêtements, les violent ? Et comment se sentiront-elles devant le dessin d'Eisenhauer de cette femme faisant l'amour à un chien et qui prétend qu'elle en retire du plaisir ? Si l'exposition portait sur les femmes et leurs activités traditionnelles telles que présentées dans l'art populaire, l'entreprise pourrait se justifier en faisant valoir la valeur documentaire des objets qui permettent d'entrevoir les femmes dans leur quotidien et dans leur vie matérielle. Même si on aurait là aussi affaire aux stéréotypes de la femme à la maison qui s'occupe du ménage et des enfants, on pourrait quand même faire valoir le fait que ces œuvres présentent un certain degré de réalisme en ce qui a trait à la condition des femmes et aux rapports entre les sexes. Mais avec ces images érotiques, sexuelles et pornographiques faites presque exclusivement par des hommes, comme cela fut d'ailleurs le cas jusqu'à une date très récente dans l'art académique, on n'a

qu'un ramassis de stéréotypes sociaux et de fantasmes masculins, et rien d'autre. On ne peut justifier la présentation de telles œuvres qui puisent dans tout un répertoire d'images douteuses qu'elles ne font que renforcer.

Puis, se penchant avec dégoût sur les photographies, il poursuit :

– Voyez toutes ces femmes qui s'exposent à nous avec le sourire, elles véhiculent encore et toujours les mêmes traits féminins stéréotypés : finesse, grâce naturelle, délicatesse, souplesse, tendresse ou douceur. Les femmes ainsi présentées paraissent encore et toujours légères et frivoles. Ce sont des femmes qu'on ne peut visiblement pas prendre au sérieux, des femmes sans défense et infantilisées, qui ne sont que des ornements du monde masculin, des objets de jeu ou de collection. Quant aux stéréotypes liés de plus près à la sexualité, ils sont tout aussi prévisibles et ennuyeux. Qu'y retrouve-t-on ? Ici, des femmes soumises, vaincues, violées et qui, malgré tout, en redemandent. Là, des femmes disponibles à souhait et qui n'exigent aucun effort de la part de l'homme, des femmes facilement déshabillées, ouvertes, offertes, toujours heureuses de servir les instincts sexuels mâles. Des femmes qui veulent être prises par les hommes et qui ne sont qu'un divertissement pour eux. D'autres œuvres laissent aussi entendre que les femmes sont obsédées par le sexe. On nous offre des femmes à la sexualité si explosive qu'elles ne peuvent être tenues pour réelles; des femmes à l'appétit sexuel incontrôlé, aux envies débordantes, insatiables, toujours excitées, en chaleur, bestiales, continuellement au bord de l'orgasme; des femmes qui peuvent être satisfaites facilement et qui sont rarement épuisées; des femmes actives, qui se déchaînent. Non et non ! On ne peut soutenir une exposition qui donnerait voix à des objets qui expriment une telle rage et une telle violence envers les femmes. On ne peut encourager ainsi un discours qui est celui de la pornographie, de cette forme inacceptable d'exploitation des femmes au profit d'intérêts exclusivement masculins. On ne peut encourager de telles insultes envers les femmes, une telle vision dégradante du sexe, un tel modèle trop exclusivement mâle de la sexualité qui ignore tout de la sexualité féminine. Pourquoi ne pas aller chercher, dans l'art populaire, les représentations de femmes qui dénotent une compréhension plus profonde de l'autre sexe comme l'ont fait, dans l'art académique, Goya, Rembrandt, Manet ou Toulouse-Lautrec ? Des représentations de femmes qui en font de véritables êtres

humains égaux aux hommes et qu'on respecte avec leurs qualités et leurs défauts, avec leurs joies et leurs craintes, leurs désirs et leurs fatigues?

– Vous semblez croire que ces objets possèdent un message univoque, interrompt le *déconstructionniste*. Or, ce n'est pas du tout le cas. Comme n'importe quels autres objets, ceux-ci peuvent être vus de différentes façons et les interprétations qu'on en donne renseignent plus sur leurs auteurs que sur les objets dont il est question. Mais il y a un problème plus grave encore: vous laissez entendre que tout ce que montrent ces objets représente une vision fausse de la sexualité féminine. Or, moi, je vous demande: comment peut-on définir ce qu'est une sexualité féminine authentique? Les recherches en psychologie ont peut-être fourni peu de conclusions sûres, mais l'une d'entre elles revient à dire qu'à la différence des hommes, dont les réactions aux stimuli érotiques sont relativement homogènes, les femmes font voir des variations beaucoup plus fortes d'un sujet à l'autre, variations qui interdisent de parler d'une expérience commune. Alors que les hommes sont à peu près tous également réceptifs à la pornographie, les attitudes féminines présentent un très large éventail avec, à un extrême, certaines femmes qui sont beaucoup plus sensibles que les plus excitables des hommes et, à l'autre bout, d'autres femmes qui demeurent totalement insensibles. Enfin, toutes les statistiques montrent que les femmes consomment de plus en plus de pornographie. Comment alors parler de la pornographie comme d'un produit exclusivement masculin, puisqu'il est apprécié également par les femmes qui constituent une part grandissante du marché.

– Oui, d'accord, répond le *féministe*, mais cela s'explique simplement par l'aliénation dont est victime un nombre croissant de femmes sous les assauts de la pornographie.

– Ah bon? Qui donc vous autorise à diagnostiquer une aliénation chez ces femmes? D'où vous vient ce savoir et cette conscience supérieure qui vous permet de dire à quelqu'un d'autre qu'il est aliéné, qu'il fait fausse route, qu'il s'éloigne de sa vrai nature? D'ailleurs, les femmes et les féministes elles-mêmes ne sont pas toutes du même avis sur ce point. Vous êtes sans doute au courant de la contestation venue des travailleuses du sexe qui ont fait savoir leur désaccord avec le stéréotype féministe selon lequel elles ne seraient que des pauvres filles victimes d'un milieu social difficile et obligées de faire ce travail pour

des raisons économiques. Que leur répondez-vous, lorsqu'elles vous disent que votre discours les insulte ? Que leur répondez-vous lorsque certaines d'entre elles vous disent qu'elles aiment ce qu'elles font, que les salaires sont bons, que ce travail est moins abrutissant que celui de l'usine ? Et puis, il y a aussi la contestation qui est venue des féministes elles-mêmes qui se demandent s'il ne faudrait pas combattre les formes de violence réelles plutôt que les violences imaginaires, des féministes qui se demandent aussi de quel droit certaines femmes sont en mesure de parler au nom de toutes les autres, de définir qui sont « les femmes », quelle est leur véritable sexualité, d'exclure les femmes qui consomment de la pornographie, de définir ce qui devrait être permis, de définir quelle sexualité féminine est politiquement acceptable ? Que répondez-vous à cette question : quelle est la meilleure sexualité, la plus vraie ? Que faire des sadomasochistes féminines, par exemple ? Que faire de ces femmes pour qui l'idéal est d'atteindre une sexualité aussi simple, explicite et directe que celle que notre culture assigne aux hommes ? Que faire de ces femmes qui fréquentent des clubs de danseurs nus ou de ces femmes qui aiment se donner en spectacle, de ces femmes pour qui la pornographie est une libération face au modèle sexuel ancien, une possibilité de parler de sexe librement, de ne plus avoir honte de son corps, de vivre pleinement sa sexualité, de devenir active, voire dominatrice ? Que faire des femmes qui, non seulement consomment de la pornographie, mais en produisent ? Que faire avec toutes ces dimensions de la sexualité féminine ? Comment les réduire à une seule catégorie ? Est-ce que donner pour norme une sexualité nécessairement amoureuse, romantique, douce et pleine de tendresse ne constitue pas justement un des fondements de l'oppression bourgeoise du XIX^e^ siècle ? A moins que pour répondre à toutes ces questions, vous ne choisissiez de condamner radicalement tout acte sexuel comme répugnant et menaçant ?

Les vertus didactiques du strip-tease

Le ton du *déconstructionniste* s'est fait ironique. Un silence profond s'est instauré dans le bureau, tandis que le conservateur, l'air hagard et aux bord des larmes, se sent perdu. Puis, pendant que tous essaient de digérer la dernière cascade de questions, un nouveau personnage

s'avance. De caractère réservé, comme s'il voulait constamment se faire oublier ou carrément disparaître, le *fonctionnaire* va malgré tout prendre la parole :

– Mais enfin que veut le public ? N'est-ce pas là la question qu'il faut se poser ? Car, c'est ce public que je suis censé servir et qui me paie en retour, non ?

Le *fonctionnaire* n'a pas le temps d'aller plus loin, car déjà sa question a créé une rare unanimité parmi les autres personnages pour qui la dictature du public paraît intolérable.

– Pourquoi devrions-nous nous soumettre au public, protestent-ils tous en cœur. N'avons-nous pas des choses à dire qui nous sont propres ? Notre rôle n'est-il pas de proposer au public ce que nous avons à lui communiquer ?

– De toutes façons, réplique le *déconstructionniste*, ce que veut le public, c'est tout et n'importe quoi, car il n'y a pas un, mais une infinité de publics.

Profitant du brouhaha provoqué par le fonctionnaire, un nouveau *porte-parole* se risque à prendre la parole malgré sa timidité excessive :

– On a parlé d'à peu près tout le monde, dit le *porte-parole des hommes* avec une voix incertaine. On a parlé avec quelque raison des

FIGURE 12
Collins E. Eisenhauer
Sans titre
Nouvelle-Écosse
Bois peint, 12 x 29 x 9 cm
MCC 81-45

femmes qui sont celles qu'on représente dans ces œuvres. Mais les grands absents de tout ce débat, ce sont les auteurs de ces objets, à savoir les hommes eux-mêmes. Ne faudrait-il pas reconnaître ce paradoxe qui fait qu'une exposition sur les femmes dans l'art populaire aurait, en fait, pour principal sujet, les hommes, leurs imaginaires et leurs représentations mentales à l'égard des femmes? Car ces objets ne sont pas le fait de femmes, mais d'hommes. C'est donc d'eux que parlent ces objets. Regardez-les. N'expriment-ils pas tous cette configuration de représentations à l'égard des femmes si spécifiquement masculine et qu'on retrouve également dans l'art académique? Regardez. Toutes ces œuvres reprennent le thème de la peur des hommes devant le pouvoir considérable qu'ils attribuent aux femmes; peur devant ce pouvoir que les femmes détiennent du fait de leur association intime avec les secrets et les forces occultes de la nature, du fait de leur nature animale ou de leur capacité à donner la vie. N'est-ce pas d'ailleurs cette animalité qu'expriment les femmes d'Eisenhauer qui font l'amour à des animaux? Peur aussi devant ce pouvoir plus pratique des femmes qui leur vient de leur capacité de séduire les hommes et de refuser leurs avances, de les rejeter et de les humilier; pouvoir aussi du fait qu'en matière d'amour et de sexualité, elles sont à la fois l'objet du désir des hommes et les juges de la valeur de leurs prétendants, de leur valeur amoureuse et sexuelle, de leur virilité. Devant un tel pouvoir qui transforme les femmes en sources de désirs inassouvis, de blessures, de frustrations et d'impuissance, il n'est pas étonnant que l'imaginaire masculin ait eu besoin de rassurer les hommes et de calmer leurs angoisses. Nombreuses sont les œuvres d'art qui témoignent de ce besoin. Prenez toutes ces œuvres qui font de la femme une nymphomane inassouvie et disponible à loisir, ne nous offrent-elles pas des femmes à qui on a attribué une sexualité masculine et donc compréhensible pour l'homme? En tant que femmes qui ne demandent aucun effort à l'homme, qui ne lui refusent rien, qui sont là, à son service, pour lui procurer du plaisir à volonté et confirmer sa virilité, ne représentent-elles pas un moyen fantasmatique pour les hommes d'annuler le pouvoir dont sont dotées les femmes dans la réalité et dont ils expérimentent à chaque jour les effets néfastes? De manière analogue, considérez toutes ces représentations de femmes qui trahissent la haine, l'agressivité, la violence et la colère des hommes envers les femmes,

FIGURE 13
George Cockayne
Hard Hat Holder
Ontario, 1970
Bois peint, mastic et épingles, 41 x 27 x 21 cm
MCC 75-1053

toutes ces femmes grimaçantes de Cockayne, ces femmes poursuivies ou ces scènes de copulation avec des hommes ou des bêtes qui suggèrent la contrainte, le viol, l'humiliation ou la punition. Ne s'agit-il pas, ici aussi, d'un moyen, pour les hommes d'affronter – cette fois-ci par la vengeance et la domination – le pouvoir des femmes dont ils ont si peur ? Mais même toutes ces images de femmes que l'on n'a pas retenues pour l'exposition, parce qu'elles ne renvoyaient pas directement à la sexualité, ces images de vierges, de saintes ou mères vertueuses, rassurantes et protectrices que l'on retrouve en quantité tant dans l'art populaire que dans l'art académique, n'y a-t-il pas lieu de voir en elles aussi un moyen de désamorcer la menace que la femme fait peser sur l'homme ? Car que représente cette célébration de femmes idéalisées, placées hors d'atteinte et devenues intouchables, sinon une tentative de rendre inopérant le pouvoir sexuel féminin ?

– Oui, on peut faire ce genre d'interprétation, dit le *déconstructionniste* toujours avec son air moqueur, mais on pourrait aussi en faire d'autres. Comme tous les *porte-parole* vous voulez encore mettre en boîte une réalité beaucoup trop complexe pour être ramenée à une signification univoque. Réduire l'imaginaire masculin vis-à-vis des femmes à une question de peur face au pouvoir de celles-ci, c'est peut-être bon pour certains hommes, mais certainement pas pour tous. Comme l'a montré le *féministe,* il y a aussi ceux qui n'ont pas peur des femmes, qui les aiment et les comprennent, qui les considèrent comme des égales. Et on a aussi des hommes qui sont tout à fait indifférents vis-à-vis d'elles. L'image des hommes que vous construisez est incroyablement réductrice et simpliste.

Les propos du *déconstructionniste* ont encore irrité la plupart des personnages et n'ont fait que renforcer l'hostilité croissante que ceux-ci ont manifesté à son égard tout au long du débat. Un tollé de protestations exaspérées se manifeste maintenant. Fatigués de se faire toujours piéger par le *déconstructionniste*, les personnages se font même menaçants :

– Vous revenez toujours avec les mêmes objections ! s'écrie l'un d'eux.

– En fait, vous avez peur de vous mouiller, c'est pour cela que vous vous contentez de démolir ce que les autres tentent de construire ! s'écrie un autre.

– Exact ! Dites-nous donc ce que vous en pensez. Allez ! On vous écoute, mouillez-vous à votre tour, qu'on rigole un peu, s'exclame un troisième.

– Parce que si on vous écoute, bientôt, on ne pourra plus rien dire, plus rien affirmer, plus rien communiquer, ajoute un autre.

– Or n'est-ce pas une fonction proprement humaine que de vouloir mettre de l'ordre dans ce qu'il voit et entend à l'aide d'interprétations et de significations ? continue un autre.

– Oui, bien sûr, répond le *déconstructionniste* qui n'a toujours pas perdu le sourire, et c'est précisément cela qui m'intéresse et m'amuse : cette activité désespérée des êtres humains de mettre un peu d'ordre dans le monde à l'aide de fictions éphémères.

– Quel prétentieux vous faites !

– Pour qui vous prenez-vous pour vous placer ainsi au-dessus des autres ?

– Vous n'êtes en fait qu'un peureux !

– Faisons-le taire une fois pour toutes !

Les personnages en seraient rapidement venus aux coups avec le *déconstructionniste* si, pour la première fois, le conservateur lui-même n'était pas intervenu pour sauver la situation.

– D'accord ! D'accord ! s'écrit-il, un peu pâle et en sueur. Oui, ça va, on ne peut plus rien dire et tout ce qu'on dit n'est que fabulation, fiction, construction irréelle. Ça va, vous avez raison, monsieur le *déconstructionniste,* j'espère que vous êtes content, maintenant.

Son état est si fébrile qu'on le croirait sur le point de s'effondrer. Puis, cherchant une planche de salut, il poursuit :

– Mais moi, que dois-je faire ? J'ai une exposition à monter ! s'écrit-il, désespéré. Il faut bien que je dise quelque chose. Il y a des gens qui attendent ! Je ne peux plus reculer !

Se prenant la tête entre les mains, prêt à éclater en sanglots, il murmure :

– Tout est foutu, on va me retirer le projet, peut-être me congédiera-t-on… N'y a-t-il vraiment personne pour me comprendre ?

A ces mots sortis de sa propre bouche, il relève la tête, les yeux écarquillés, comme frappé par une illumination inespérée et salvatrice.

– Oui, c'est ça ! s'exclame-t-il, avec une voix pleine d'espoir, surprenant tous les personnages qui le regardent incrédules. Oui, il suffirait

peut-être que l'exposition parle de moi. Qu'en pensez-vous ? Voilà une bonne justification ! Sous prétexte de montrer ces objets d'art populaire, l'exposition pourrait, en fait, présenter au public le conservateur que je suis, échantillon particulier de la communauté des conservateurs de tous les musées du monde. Elle pourrait montrer comment, dans le processus de préparation d'une exposition portant sur ces œuvres, je suis tiraillé entre l'envie de les classer et de les étiqueter et celle de les apprécier pour leurs qualités esthétiques. L'exposition pourrait montrer comment le conservateur que je suis subit à la fois l'influence de ses aspirations élitistes et celle de ses convictions politiques de gauche. Elle pourrait exposer les questions anthropologiques irrésolues qui m'obsèdent et la misère dans laquelle me plongent les contraintes matérielles qui limitent la recherche. Mais me prenant pour exemple, l'exposition pourrait aussi montrer comment un conservateur est aussi un être humain motivé autant par des désirs de provocation que par une envie de cesser de parler de sexe ou de profiter simplement des plaisirs du regard, sans plus. Elle pourrait montrer comment le conservateur est aussi à la fois un citoyen et un sociologue soucieux, un humaniste optimiste et le censeur de ses propres idées. Et ne serait-il pas intéressant pour le public d'apprendre combien il est difficile, pour un conservateur, de s'acquitter de la tâche de représenter l'institution pour laquelle il travaille, ou bien de représenter un groupe, un peuple, une nation ou les femmes avec un tel projet ? Bref, l'exposition viserait ainsi à intéresser le public à toutes ces questions qui me travaillent, à tous mes intérêts, à tout ce qui me surprend ou m'étonne et, en particulier, à ce désir d'être surpris par des questions, à ce besoin d'être mis en déséquilibre par des découvertes, désir et besoin qui sont si caractéristiques de mon travail.

Le conservateur s'arrête pour voir la réaction des personnages qui peuplent son bureau. Ils lui paraissent tous un peu plus tristes, un peu plus gris. Un sourire encore incertain se dessine sur son visage.

– Et pourquoi ne s'en tenir qu'au conservateur ? reprend-il. Pourquoi ne pas parler aussi de l'homme que je suis ? Pourquoi ne pas faire en sorte que l'exposition, tel un strip-tease intégral, soit une présentation aussi de cet homme particulier que je suis et de ses rapports complexes avec les femmes, de ses grandeurs et de ses misères vis-à-vis d'elles, des peurs, des incertitudes et des frustrations qu'elles

suscitent en lui aussi bien que de l'amour et de l'affection qu'elles lui inspirent? Pourquoi ne pas parler de ce paradoxe que je suis à l'instar de tout autre humain, de cet «homme sans qualités» que je suis avec ces identités multiples que j'ai fait miennes au fil des ans, depuis mon enfance jusqu'à aujourd'hui, et qui font de moi un être humain bien réel et complexe, comme tout autre individu, produit de la société dans laquelle il vit? Je prendrais prétexte de thèmes catalyseurs comme la femme et la sexualité dans l'art populaire pour parler de moi, parce qu'il est de plus en plus téméraire de parler d'autre chose, pour parler de moi comme je voudrais le faire à la femme que j'aime, pour la séduire et la retenir un peu plus longtemps près de moi... Pour m'assurer qu'elle m'a bien compris, pour être compris, simplement...

–Oui, c'est sans doute ce qu'il y a de plus honnête à faire, dit le *déconstructionniste* d'une voix faiblissante.

Le conservateur se tourne vers lui, surpris par cet appui inattendu. Mais le *déconstructionniste* lui paraît bien blême, il est même translucide. Il regarde les autres personnages et tous semblent s'effacer peu à peu, immobiles, le fixant avec des regards vides, comme s'ils retournaient dans un autre monde, un au-delà auquel ils auraient toujours appartenu. Leur transparence s'est accentuée au point qu'on ne les voit plus qu'avec difficulté, comme une vapeur diffuse. Et puis, plus rien. Le bureau est redevenu vide. Le silence est complet. Le conservateur demeure un moment immobile, incrédule. Puis, jetant un regard autour de lui, il voit avec surprise l'ordinateur dont il avait oublié l'existence. Il rapproche sa chaise: «Femmes et sexualité dans l'art populaire» lit-il sur l'écran. Il se penche sur le clavier et ajoute: «Le dur métier de conservateur». Il sourit. Il se sent bien.

De la céramique comme du kitsch

Richard Milette

LE BREF TEXTE qui va suivre se veut une réflexion à partir du kitsch, par une personne œuvrant en céramique, un domaine situé en dehors du discours dominant des Beaux-Arts, qu'on identifie au mieux comme art mineur ou, au pire, comme art décoratif. C'est une discipline très peu enseignée au niveau universitaire au Canada, et à peu près ignorée de tous les conservateurs, historiens et critiques d'art. Cet oubli délibéré de la part de tout l'establishment artistique dénote un jugement défavorable, sinon un mépris, à l'égard d'une discipine qu'il ne connaît pas, parce qu'elle ne lui paraît pas assez noble, pas assez élevée et pas assez cultivée. Il me semble donc qu'il a été convenu que la céramique n'est pas de l'art, d'une part à cause de son matériau très commun, et, d'autre part, à cause de sa raison d'être le plus souvent liée à l'usage quotidien, qui n'a donc rien à voir avec le sublime et l'exceptionnel. En cela la céramique n'est pas de l'art et peut rejoindre ce que l'on nomme kitsch.

Le kitsch, qui s'oppose au bon goût, aux Beaux-Arts, au transcendant, à l'art authentique en ce qu'il se veut une imitation de celui-ci, est vu comme un imposteur qu'il convient de bien identifier afin de pouvoir l'éviter ou même le frapper d'ostracisme. L'art dominant et, à toutes fins pratiques, institutionnalisé en académie, en vertu de laquelle il se trouve être juge et partie, veille à protéger sa pureté à l'aide de tout l'appareillage dont il dispose. C'est cette idée de supercherie

rattachée au kitsch qui m'intéresse. Ici donc, lorsque je parle de kitsch, il ne s'agit pas des bibelots, reproductions en miniature d'œuvres d'art connues, vendues par les musées et boutiques pour touristes, qui ne sont que des marchandises. Je ne parle pas non plus de l'art populaire relégué aux sciences anthropologiques par le monde des Beaux-Arts. (Le Douanier Rousseau, peintre naïf, est représenté dans des musées de type Beaux-Arts certainement parce qu'il était collectionné par Picasso et d'autres artistes avant-gardistes de son époque, et parce que ses œuvres sont des tableaux.)

Mon point de vue est que le kitsch, tout comme l'art d'ailleurs, est un point d'arrivée, un résultat. C'est la signification, le concept d'une œuvre qui en fait de l'art ou du kitsch, du prétendu art. Dans quel groupe respectif les productions à caractère artistique seront-elles classées? La *Joconde* de Léonard de Vinci est de l'art, de même les tombeaux sculptés par Michel-Ange. Si la ségrégation des œuvres du passé est presque achevée, il en va tout autrement des productions contemporaines. Il est facile de démontrer que les instances qui effectuent cette sélection parmi les artefacts, à savoir lesquels sont des œuvres d'art et lesquels n'en sont pas (ou sont du faux art), se trompent plus souvent qu'autrement. C'est ici qu'apparaît la nécessité d'un processus

FIGURE 14
Artiste inconnu
Mickey Mouse
1975
coton et fibre synthétique sur toile de jute, 87,5 x 46 cm
MCC 80-589

d'évaluation critique des œuvres qui se révèle comme n'étant pas instantané mais historique. Les musées d'art majeurs sont aujourd'hui pleins d'œuvres qui, lors de leur création, ont été rejetées par les spécialistes de leur époque. Il suffit ici de penser entre autres aux impressionnistes, aux fauves, à Van Gogh, à Picasso, à Marcel Duchamp, etc. Toutes ces réhabilitations ne résultent pas du fait que ces auteurs ont remanié ou modifié leurs œuvres afin que leur statut soit changé ; une œuvre reste ce qu'elle est, ce qui change, c'est la perception qu'on en a. Le changement d'attitude de la part de l'establishment artistique est dû à une plus grande maturité accordée par le passage du temps.

Qu'en est-il maintenant quand une œuvre est créée à l'extérieur des limites des Beaux-Arts, avec des matériaux communs comme le plastique par exemple, ou avec des motifs trouvés parmi la culture populaire ? Lorsque Picasso laisse la peinture et le bronze pour faire des céramiques, est-ce de l'art, de l'art décoratif ou du kitsch ? Vingt ans après la mort de Picasso, les musées ne montrent toujours pas ses céramiques, les historiens n'en parlent pas non plus, et on ne les voit pas dans les volumes d'histoire de l'art.

Décide-t-on du statut d'art ou de kitsch d'après les matériaux et appartenances traditionnelles des œuvres, plutôt que d'après leurs qualités esthétiques et conceptuelles intrinsèques ? Le banal peut-il devenir sublime et le sublime devenir banal ? Peut-être les musées possèdent-ils plus d'œuvres kitsch qu'ils ne le croient ?

L'auteur est céramiste.

L'art populaire

et Marius Barbeau le populiste

Paul Carpentier

MARIUS BARBEAU possédait au plus haut point cette qualité que la philosophie classique reconnaissait comme la base de l'esprit scientifique : la capacité d'émerveilement. Combiné à une curiosité insatiable, cet émerveillement toujours renouvelé l'a amené à explorer les sujets les plus divers en matière de comportements culturels au Canada.

Ses premiers intérêts l'ont amené auprès des autochtones, tant sur la côte du Pacifique qu'à l'Ancienne-Lorette, dans la banlieue de Québec.

Le hasard d'une discussion avec Franz Boas lui fera porter son attention vers ses compatriotes du Canada français à partir de 1914. Et c'est avec frénésie qu'il collectionne contes et chansons pendant les années qui suivent.

Dans son entourage, il attirera très tôt un certain nombre d'artistes contemporains, appréciant leur œuvre et utilisant son influence auprès de directeurs de musées et de mécènes pour en faire la promotion. Il se plaît à dire qu'il a acquis le goût du beau dès sa petite enfance, surtout grâce à sa mère, cette femme «éduquée» qu'il a admirée autant qu'aimée.

A l'été de 1925, il invite deux de ses amis artistes, Arthur Lismer et A. Y. Jackson, à le rejoindre à l'île d'Orléans. Il veut leur offrir de nouveaux sujets pour leur peinture, et il attend d'eux une opinion sur la qualité artistique des églises et de leur contenu.

De là, le trio va visiter l'atelier de Louis Jobin, et c'est le coup de foudre pour ce sculpteur qui, à leurs yeux, est un lien direct entre le vingtième siècle et la Renaissance. Ils font ensuite une excursion à l'île aux Coudres où ils sont charmés par les couvre-lits et les tapis des paysannes. Les deux peintres préfèrent finir leur été dans Charlevoix et Barbeau revient seul à l'île d'Orléans où il fait venir Ramsay Traquair en août pour faire l'étude des églises avec lui pendant les trois mois suivants.

Ce contact avec la culture matérielle a sur lui le même effet qu'avaient eu les cultures autochtones et le folklore oral. Comme un enfant à la fête foraine, il n'a pas les yeux et les oreilles assez grands pour tout voir et tout entendre, et c'est avec un enthousiasme débordant qu'il décrit tout ce qu'il apprend à connaître et à apprécier.

Mais ce qu'il apprend à connaître, il veut aussi le faire connaître à tout le monde. Et il prend tous les moyens pour ce faire. Auteur prolifique, il écrit livres et articles à un rythme qui dépasse l'entendement. Ses livres sont surtout adressés à des spécialistes, mais il fait paraître ses articles aussi bien dans des revues scientifiques que dans des journaux et revues populaires. Là ne se limitent pas pourtant ses efforts de diffusion. Il prépare des expositions et il organise des spectacles.

Dès 1919, en collaboration avec la Société historique de Montréal, il avait mis sur pied les Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice. En 1927 et 1928, il organisera les Festivals de chanson folklorique et d'artisanat canadiens au château Frontenac en collaboration avec J. M. Gibbon du Canadien pacifique. En ces moments, il se révèle encore une fois avant-gardiste dans sa façon d'offrir une « expérience totale » à ses spectateurs. Tout y est : la chanson, le conte, la danse, le produit artisanal; même le menu est préparé de recettes traditionnelles par des insulaires qu'il a connu lors de ses séjours à l'île d'Orléans.

FIGURE 15
Médard Bourgault
Au bon vieu temp
Détail
MCC 80-589

Lorsqu'il passe à Saint-Jean-Port-Joli, en 1929, il avait déjà accumulé beaucoup d'informations, tant de première main lors de ses terrains que de sources secondaires par ses lectures, qui lui permettaient de jeter un regard assuré sur les œuvres des artisans qu'il continuait de découvrir.

Comme c'était son habitude, Barbeau se déplaçait à bicyclette, ce qui lui permettait de tout observer autour de lui. Il a remarqué des lions sculptés sur les pignons d'une maison. Il n'en fallait pas plus pour le décider à entrer. D'un coup d'œil rapide, il note le travail de Bourgault sur ses meubles ornés de reliefs. Sa première préoccupation est de faire raconter par cet homme son expérience de la sculpture et de tout écrire dans son carnet. Le récit qu'il entend lui suffit pour distinguer Médard Bourgault des sculpteurs de la trempe de Jobin et de le placer parmi les artistes populaires. Il quitte la maison avec ses premiers achats. Ce sera le début d'une collaboration qui durera plusieurs années, et au cours de laquelle s'établiront les fondements d'une école maintenant connue internationalement.

Barbeau revient à Ottawa avec la sculpture de Saint-Jean-Port-Joli dans les mains et plein la tête. Il entreprend une correspondance avec Médard Bourgault, l'encourageant à produire, et lui faisant part des intérêts qu'il a suscités chez des amis collectionneurs désireux d'acheter de ses œuvres, le docteur Gabriel Nadeau étant l'un des premiers parmi eux. Bourgault répond à l'appel et commence à sculpter sur commande. Et Barbeau écrit des articles qui font connaître sa sculpture. Et il a recours à une stratégie qui lui est familière, offrir une expérience aux clients potentiels par un contact direct avec l'artiste : il fait pénétrer Bourgault dans le cercle des expositions publiques où il lui demande d'apporter ses œuvres et de s'exécuter devant les visiteurs. Il le « produit » ainsi à Québec, La Malbaie, Toronto, Ottawa, New York, Montréal, Montpellier, Saint-Jean et Jonquière.

Dans son étude sur l'œuvre de Médard Bourgault, Angéline Saint-Pierre nous dit : « ...l'art paysan occupe la presque totalité de son temps de 1929 à 1935. » Rien d'étonnant en effet, puisque ce dont Barbeau fait la promotion, ce sont les sculptures dont le sujet gravite autour du terroir tel qu'il avait été stéréotypé par Henri Julien et Edmond-Joseph Massicotte, et qui deviendra l'image de marque de l'école de Saint-Jean-Port-Joli pour des décennies à venir.

L'intérêt que voue Barbeau pour Bourgault s'inscrit dans une action très homogène chez cet homme. Il s'agit d'une forme de nationalisme particulier à cette époque et ancré profondément chez Barbeau.

Disciple du nationalisme pancanadien d'Henri Bourassa, il tire une grande fierté de sa descendance française et il consacre beaucoup d'énergie à la mise en valeur des traditions héritées de la France prérévolutionnaire et qui ont pris la couleur, l'odeur et la saveur particulières au terroir canadien.

C'est dans le contexte de cette pensée qu'il a si passionnément collectionné, colligé, arrangé et diffusé le folklore oral du Canada français. Et c'est cette même idéologie qui teinte ses choix et son approche descriptive de l'art populaire. Pour lui, il y a deux catégories d'art typiquement canadien-français : les héritiers de la Renaissance française qui ont fait souche à L'école de Cap Tourmente, perpétuant les canons d'un art archaïque et qui s'éteindra avec la mort de Louis Jobin en 1928, ce sont les Leblond, Emond, Leprovost, Baillargé, Berlinguet; puis les artistes du terroir, ceux qui n'ont pas faits les écoles des Beaux-Arts et qui traduisent leur monde quotidien dans ce qu'ils font, ceux qu'il appelle les artisans, même titre qu'il donne à Jobin.

Barbeau commence à collectionner au Québec en 1925, lors de son séjour à l'île d'Orléans, et il le fera de façon intensive pendant les quinze années suivantes. Il distribue sa moisson entre les collectionneurs privés, certains musées américains, les musée et lieux historiques du Québec et de l'Ontario, la Galerie nationale et le Musée national du Canada.

Même si l'on peut invoquer des facteurs comme l'abondance, la disponibilité et le coût peu élevé, il est difficile d'oublier son penchant personnel pour expliquer le fait qu'il ait si évidemment privilégié l'art populaire dans ses achats. Les boutonnues[1], les tapis tressés ou crochetés, les ceintures fléchées, le mobilier, l'outillage et la sculpture étaient pour lui autant de témoins tangibles appuyant sa thèse sur le dynamisme de la culture canadienne-française. Contrairement à ceux qui lui succéderont, il a écrit abondamment sur les sujets de son collectionnement; il suffit de se pencher sur cette littérature (la culture matérielle constitue près de 24% de tous ses écrits) pour découvrir la structure de sa pensée en cette matière. Et là où les rigueurs de l'édition ont pu voiler sa pensée profonde, ses notes abondantes ainsi

qu'une autobiographie encore inédite nous le révèlent dans toute sa spontanéité et, parfois, sa candeur.

En art populaire, comme en beaucoup d'autres domaines, Marius Barbeau a ouvert la voie non seulement dans la création de collections de musées, mais aussi en traçant les premiers sentiers d'une littérature sur le sujet. Deux événements ont été marquant dans ce chapitre de sa carière. Le premier fut son long séjour à l'île d'Orléans et à l'île aux Coudres pendant l'été et l'automne de 1925, mission au cours de laquelle il est entré en contact avec la plupart des formes d'art populaire qui continueront à le fasciner jusqu'à sa mort. Le second fut le privilège de connaître des artisans comme Louis Jobin et Médard Bourgault, assistant à la mort du premier et à la naissance artistique du second. Dans les deux cas, il a réagi à la fois avec la curiosité intellectuelle qui lui est coutumière et une grande sensibilité à l'égard des individus et du phénomène qu'ils alimentaient par leur œuvre. Son émotion lui a permis d'embrasser le phénomène avec passion, sans se poser de question sur sa valeur intrinsèque et de le «vendre» à tous ceux qui voulaient bien l'entendre. Sa curiosité intellectuelle l'a amené à articuler le sujet de son intérêt dans une structure de pensée offrant une assise solide qui ouvrait la voie à un nouveau sujet d'étude dans les disciplines de l'anthropologie culturelle au Canada. Ceci sans compter que son activité a aussi permis de créer l'embryon de collections d'art populaire dans plusieurs musées d'Amérique du Nord.

Des collections

LE QUÉBEC A HÉRITÉ de nombreuses traditions d'art populaire que les musées exhibent fièrement. On pense bien sûr aux peintures rayonnantes de Charlevoix mais également à toute la panoplie d'instruments traditionnels que la collection de Robert-Lionel Séguin conserve à la gloire de l'outil. À Québec, le Musée de la civilisation peut se targuer de l'acquisition de la prestigieuse collection Coverdale, le magnat du transport naval. Ceci sans compter la multitude de pièces éparpillées dans les musées régionaux. Il n'y aurait donc pas de définition unilatérale de la création populaire, mais diverses facettes, rattachées aux circonstances de production et de cueillette.

La collection qui nous préoccupe en particulier, celle du Musée canadien des civilisations, couvre le champ de la création populaire du début du siècle à nos jours. Par son mandat national, le musée est obligé de couvrir le pays dans son entier et, en juin 1994, les réserves d'histoire, de folklore et d'ethnologie amérindienne comptaient très précisément 167 423 objets. Pour arriver à tracer le portrait spécifique de la collection d'art populaire du Québec, au delà des statistiques, il n'était pas question de s'aventurer une fois de plus

La réthorique de l'art populaire repose sur un réseau d'hypothèses à mettre au banc des mythes dépassés:

1) le mythe de l'individualité,
2) le mythe de l'artisan pauvre mais heureux,
3) le mythe du fait à la main,
4) le mythe de l'harmonie du bon vieux temps, et
5) le mythe de l'unicité nationale.

Comme la plupart des mythes, ceux-ci persistent à cause de leur utilité sociale et parce qu'ils procurent des explications que l'on trouve confortables et rassurantes.

L. Kenneth Ames, *Beyond necessity– Art in the folk tradition*, Winterthur, Winterthur Museum, 1977, p. 21-82.

FIGURE 16
Artiste inconnu
Haut-Saint-Maurice
Tasse sculptée
antérieur à 1890
bois verni et babiche,
17,5 x 9,5 x 6,5 ; 6,5 x 5 cm
MCC A 430

dans le dédale de définitions subtiles[1]. D'ailleurs, ces définitions ont surtout comme mérite de servir de référence à un marché, insécurisé par la prolifération des créateurs. Une nouvelle étiquette ne nous servirait pas à grand chose sauf à continuer à «claquemurer l'univers», sans comprendre pour autant ce qui se déroule sous nos yeux ébahis…

Nous avons donc choisi d'aborder le problème à l'envers, en éludant les interrogations sur «la nature de l'art populaire» pour essayer de partir des données concrètes, soit les objets eux-mêmes, plus précisément ceux rassemblés dans les réserves des divisions d'histoire et de folklore du Musée et qui constituent ce qu'on appelle les collections d'art populaire. Mais l'observation directe allait soulever de nouveau le problème de la définition – on n'en sort pas. En effet, comment l'expression «art populaire» peut-elle s'appliquer à des réalités si disparates ? Par exemple, qu'y-a-t-il de commun entre la tasse sculptée au couteau avec un art consommé par un inconnu à la fin du siècle dernier, et recueillie en 1951 par Barbeau auprès de dame Hagar Baillargé Williams de

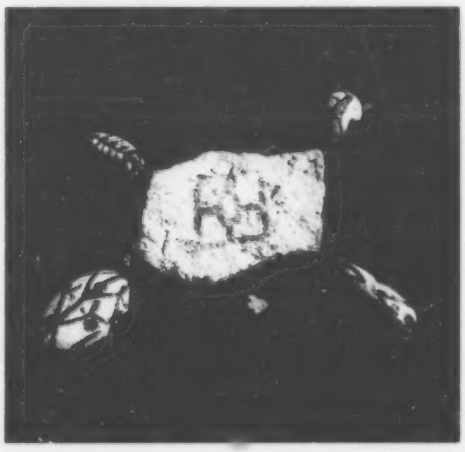


FIGURE 17
Arthème Saint-Germain
Sans titre
1970
pierre polychrome
MCC

la rue Sainte-Ursule à Québec, et les roches peintes par Arthème Saint-Germain dans le rang de Thurso que Pierre Théberge léguait au Musée canadien des civilisations en 1973? On dirait deux mondes sans aucun point de contact et pourtant la typologie classique persiste à les rassembler sous le même chapeau passe-partout de l'art populaire. Cela paraît d'autant plus étonnant que la disparité de ces objets n'a d'égale que celle des collectionneurs qui les ont amassés, si l'on considère les objectifs, les méthodes, les idéologies à l'œuvre derrière chaque projet de collection.

Ici commence à surgir un élément d'explication qui allait devenir le fil conducteur de notre démarche, à savoir l'information essentielle révélée par tout le contexte de l'acquisition de l'objet. Entre la cueillette dans le milieu d'origine et la mise en exposition par le musée, se glisse une entité, perceptible jusqu'à présent par les seuls initiés qui avaient accès aux fichiers codés des archives, mais dorénavant incontournable pour tous ceux qui veulent comprendre le lien entre ces éléments hétéroclites : la collection, celle-là même que le collectionneur a imaginée tout au long de son projet de refaire le monde à son image.

Notre ambition aura été de débrouiller le mystère autour des collections d'objets en identifiant les motivations de ceux qui les accumulent, comme de ceux qui les présentent, pour saisir un peu mieux les enjeux cachés sous la prétention au candide qui parasite le discours officiel, et ainsi s'approcher de la « vraie nature de l'art populaire ».

L'élément nouveau dans la présentation des trésors des collectionneurs, se situe dans la comparaison passionnante qui permet de distinguer, preuves à l'appui, chacune des visions qui les habitent. C'est à ce voyage aux «Paradis du monde» que le public est convié. Ce titre inspiré d'une oeuvre d'Hosanna Dupuis évoque ce pays caché au plus profond de soi que les artistes poursuivent jour après jour, et que les collectionneurs ont bâti à leur tour à l'image du pays rêvé. Aucune des visions qui sous-tendent ces collections ne concorde, aucun de ces paradis n'existe: reste la persistance du rêve à atteindre qui flotte, intact.

La matière première du musée est constituée de ces collections que l'on conserve, étudie et présente à l'occasion. Longtemps, cette responsabilité de l'institution envers le contenu de ses réserves a servi de paravent contre d'éventuels conflits d'intérêts, comme si de par la noblesse de ses fonctions, le musée pouvait s'élever au-dessus de la mêlée. Mais à la faveur du mouvement de réflexion sur la muséologie, c'est au tour des collections d'être mises sur la sellette. Les rapports de forces qui règlent les acquisitions commencent à être discutés sur la place publique et de plus en plus les choix d'interprétation doivent se confronter aux lobbies organisés. Même le type de classification muséographique sous une rubrique ou sous une autre n'est plus anodin et porte lourdement à conséquence, entre autre sur le plan de la diffusion: art populaire ou art tout court? le dilemme est bien connu. À la limite, le mode d'étiquetage n'est pas à l'abri de tout soupçon lui non plus, puisqu'il peut refléter les valeurs inconsciemment véhiculées par l'institution. Ainsi, jusqu'à tout récemment encore, une distinction subtile s'exerçait au Musée canadien des civilisations: au plan des vignettes d'exposition, le nom de l'objet devait précéder le nom du fabriquant, quand il s'agissait d'art populaire, alors que la pratique pour l'art autochtone contemporain – comme pour l'art en général – accorde depuis toujours la préséance au nom de l'artiste[2]. Héritage insidieux d'une époque où l'on croyait à la génération spontanée de l'art populaire, cet anonymat a été entretenu par la négligence de certains documentalistes, peu soucieux d'identifier la production des humbles.

Comment dénigrer l'artiste populaire

1) Ils sont isolés.
2) Ils font ça pour passer le temps.
3) Ils ne savent même pas qu'ils sont des artistes.
4) Leur travail est le fruit du hasard.
5) Il n'y a pas de progression dans leur travail.
6) Ce n'est pas de l'art; ce n'est relié à aucune théorie; les intellectuels qui se respectent n'en font pas de cas.

Peter Denny, «All the ways to put down the folk artist», *La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*, London, Curnoe et Théberge, 1974.

Notre observation de l'art populaire commence donc avec l'étape cruciale de la collecte, par laquelle ces objets ont acquis le statut qui les distingue. Derrière les objectifs louables de sauvegarde, il nous faut comprendre les véritables critères de sélection puisque comme l'écrit l'anthropologue américain James Clifford : « Les collections contiennent ce qui "mérite" d'être conservé, [...] ce qui semble "traditionnel". [...] Toute appropriation de la culture implique une position temporelle et une forme de narration historique spécifique[3]. »

Pour retracer l'historique de la cueillette, nous en sommes donc, pour reprendre la métaphore bien connue que les théoriciens de la muséologie contemporaine ont accolée à la mise en exposition, à rechercher le « discours » implicite sous chaque collection. Mais en dehors des théories fumeuses, l'analogie s'avère utile, car n'est-il pas vrai que dans un texte « chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti [...] chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense[4] ? » Appliquée à la collection, cette dimension sociologique élargit tout d'un coup la perspective. Parcourant la collection tout comme un livre ouvert, on peut donc – si on y prend garde – y lire une foule d'informations à propos de l'idéologie du moment, sur l'influence du marché de l'art, sur les stéréotypes culturels, etc. En plus des qualités respectives de chacun des éléments qui la constituent, la collection se forge une personnalité autonome, liée aux conditions objectives de sa production et enrichie par le système de relation des objets entre eux. En même temps, à leur tour, les objets eux-mêmes héritent de ce voisinage puisqu'ils détiennent une seconde histoire, celle de leur acquisition, surimposée à celle de la provenance. Tout cet important bagage génétique va imprégner profondément l'identité de chaque collection.

Pourtant, quand arrive l'étape de l'interprétation, cet héritage disparaît le plus souvent. La collection en tant que phénomène historique, circonscrit dans le temps, porteur d'un projet esthétique et de valeurs culturelles bien spécifiques, se fait investir tout bonnement par le discours officiel qui se l'approprie en gommant ses particuliarismes. C'est le mauvais tour qu'on a joué aux collections d'art populaire – entre autres – en les sacrant collections nationales. Cette béatification rapide nous a empêché jusqu'à présent de les voir comme des propositions comportant une part d'arbitraire et par conséquent discutables.

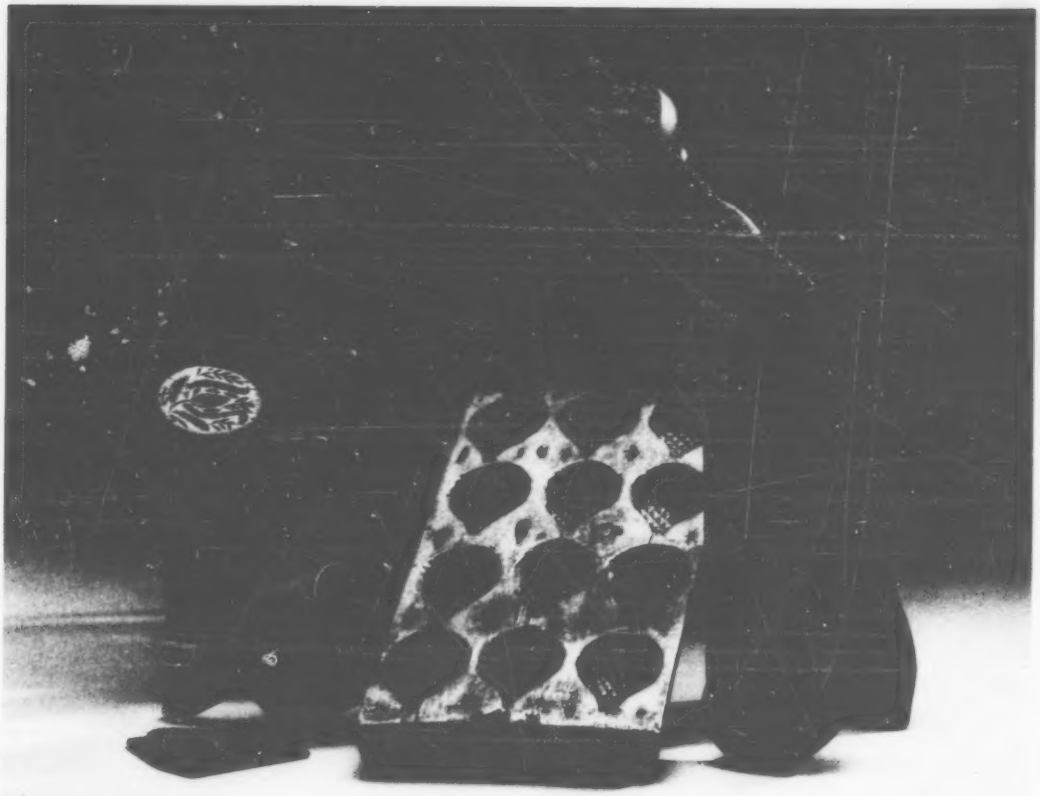


FIGURE 18
Artistes inconnus
xx^e siècle
Moules à beurre
et moules à sucre
bois
MCC (Collection Sharpe)

Dans un domaine comme celui de l'histoire, la règle de l'interprétation immuable a vécu et le processus de la connaissance appelle constamment à la ré-évaluation critique. Même phénomène dans le monde culturel marqué par la quête permanente du renouveau artistique, mais il semble que la zone du patrimoine national soit restée plus ou moins à l'abri de la contestation. L'espèce de consensus autour de la propriété collective du patrimoine ne devrait pas nous faire oublier l'arbitraire des systèmes de valeurs en jeu. Les mutations de plus en plus rapides qui affectent les populations d'aujourd'hui bousculent également le monde des références. Dans un récent colloque, Hugues de Varine, le muséologue associé à l'expérience de l'écomusée du Creusot en France, va jusqu'à réclamer pour chaque nouvelle généra-

tion le droit de contester l'héritage patrimonial de la précédente[5]. Sans chercher à lancer la pierre aux prédécesseurs, nous essaierons donc de mettre à jour les idéologies qui ont coloré l'histoire de notre culture matérielle et tout particulièrement les arts populaires. Il ne s'agit pas non plus de prétendre au degré zéro de la subjectivité, sachant que malgré les précautions d'usage, le regard est toujours tributaire des courants d'idées de son époque. Mais nous croyons qu'il est temps de regarder les collections sous un nouvel angle pour comprendre la dynamique entre les représentations qu'on nous donne à voir et leur impact sur notre identité collective.

Venons-en aux collections d'art populaire du Musée canadien des civilisations. Devant la masse affolante des réserves, il a fallu se résoudre à fonctionner au jugé pour commencer. Partant de quelques objets significatifs de la collection des patenteux comme point de départ, le cercle a pu s'élargir et accueillir peu à peu les inconnues. Toute proposition relève d'une intuition à la base. Nous avions pour nous guider l'hypothèse de Jean Simard sur l'art populaire comme construction de l'histoire. Notre défi a consisté à démonter le mécano des collections pour examiner de plus près leur mode d'assemblage et de fabrication. Il est certain qu'un autre chercheur, venu d'ailleurs mais nanti de ses propres préjugés, aurait associé d'autres objets de façon différente pour exprimer une autre logique – sûrement tout aussi cohérente – de cette réalité multiforme. Trois collections majeures se sont imposées qui correspondent également à trois périodes bien distinctes : la collection de Marius Barbeau, la collection des amateurs anglophones représentée par Nettie Sharpe et enfin la collection des œuvres de patenteux, dont nous essaierons de retracer l'historique successivement – là encore en toute subjectivité – en attendant le verdict du prochain arrivage critique où d'autres, plus jeunes, plus fous, sauront renverser nos idoles.

Quelques questions adressées à l'art populaire :

S'il est difficile de définir les limites de l'art, il est encore plus périlleux de qualifier le populaire. Ce mot doit-il être entendu au sens de classe sociale, de niveau économique, de groupe culturel ? [...] Les instruments de la logique et de la langue n'arrivent pas à nous donner une idée claire de ce que recouvre ce concept ? Pourquoi ? parce que l'art populaire est une construction de l'histoire.

Jean Simard, « Définition de l'art populaire ou analyse de la construction d'un concept », *Questions d'art populaire*, Québec, Université Laval, Cahiers du CELAT no 2, 1984, p. 3-19.

FIGURE 19
Carnet de terrain
de Marius Barbeau
milieu des années 30

La collection de Marius Barbeau

SUR LE POINT de démarrer cette analyse des collections du Musée canadien des civilisations, voilà qu'on se heurte à un monument, à savoir les «trésors nationaux» de la collection Marius Barbeau, constituée à l'époque où l'institution relevait encore du ministère des Mines vers les années 20 et 30. La stature du grand chercheur dans le paysage de la culture québécoise est telle que le commun des mortels hésite quelque peu à la confronter: celui qui se décrivait comme le «pionnier» des études de folklore au Canada français semble sortir tout droit de la légende. La quantité de travail abattu par cet homme nous sidère encore aujourd'hui. En effet, la rumeur publique évaluait son œuvre à une cinquantaine d'ouvrages et quelque six-cent articles[1]. Depuis le temps, la bibliographie dressée par Mario Béland[2] a ramené le tout à des proportions plus plausibles en relevant les répétitions et les redondances, mais il n'en reste pas moins que l'œuvre est gigantesque.

L'ethnographe Marius Barbeau se situe au confluent des deux cultures dominantes en Amérique du Nord avec lesquelles il ne cessera d'être en relation constante. Né de parents beaucerons à Sainte-Marie, sa petite enfance s'est déroulée en Idaho où son père espérait faire fortune auprès des chercheur d'or. Il a poursuivit des études supérieures à Oxford

Notes biographiques sur Marius Barbeau

- Né à Sainte-Marie de Beauce en 1883
- Licence en droit à l'université Laval en 1907
- Études d'anthropologie à Oxford en Angleterre comme premier boursier de langue française de la fondation Rhodes, puis à Paris à la Sorbonne
- Commission géologique du Canada à Ottawa en 1911
- Rencontre Franz Boas à Washington lors d'une réunion de l'Anthropological Association en 1914
- Présidence de l'American Folklore Society en 1918
- Organisation, en collaboration, des: Veillées du bon vieux temps de 1919 à 1922; Festival de la Chanson et des Métiers du Terroir au Château Frontenac en 1927, 1928, 1930

J'ai fait œuvre de pionnier dans chacun de ces domaines : le folklore et les arts populaires, le Canada français et les Indiens.

Marius Barbeau, « Je suis un pionnier », Ottawa, Musée national de l'Homme, 1982, s.p. : transcription d'une entrevue accordée par Marius Barbeau à Lawrence Nowry en 1965.

et s'est retrouvé en début de carrière associé aux anthropologues américains Franz Boas et Edouard Sapir. Ses premières recherches furent menées auprès des Hurons Wyandots et c'est sur les instances de Boas que le chercheur s'est mis à l'écoute de sa propre culture.

Au nombre des activités innombrables de Barbeau, c'est sa pratique de collectionneur que nous retiendrons plus particulièrement ici, tout en sachant très bien qu'il est difficile de fractionner un homme orchestre aussi prolifique. Le musée dispose pour se faire d'un atout intéressant, puisqu'il détient dans ses archives les carnets[3] de la main du chercheur, remplis d'hiéroglyphes inestimables, soit toutes les notes, les listes et les coordonnées de tout un chacun, au fil des terrains qui occupaient Barbeau à chaque belle saison[4].

Les carnets de terrain

La lecture de ces carnets permet de dégager une constante de la tactique d'approche. Arrivant dans les maisons, Barbeau commençait par dresser un inventaire de tout ce qui attirait son regard en attendant de connaître les intentions de ses hôtes. Regard panoramique ou sélectif? Difficile à dire pour l'instant, puisque les carnets ne transmettent que des bribes des événements à travers le filtre du chercheur. Ce qui est clair, c'est que les listes en question sont très élaborées, révélant des trajets serpentins du hangard au grenier en passant par le tas de roches! Barbeau furète partout, jusque « dans la chambre noire du temps passé où la grand'mère de quatre-vingt-trois ans était couchée ». Il questionne et consigne toute l'information disponible, petits dessins à l'appui. Les techniques spécialisées sont méticuleusement notées au passage, que ce soit dans le domaine textile qui l'intéresse particulièrement, comme les recettes de teinture végétale, la fabrication des chapeaux de paille, les modes d'exécution du tapis crocheté, du fléché, les variantes de boutonné – ou paresseuse boutonnue comme on l'appelle si joliment dans le comté de Charlevoix[5] – tout comme dans le domaine de l'herboristerie, de la construction des maisons, des fours à pain, des fours à briques, etc. Hommes et femmes sont mis à contribution dans cette vaste entreprise

Le fonds d'archives de Marius Barbeau au Musée canadien des civilisations comprend : 6 000 mélodies sur cylindres de cire, et plus de 13 000 textes recueillis entre 1916 et 1948 par Barbeau et ses collaborateurs : E.Z. Massicotte, Adélard Lambert, père Archange Godbout, Jules Tremblay, Lorraine Wyman, Gustave Lanctôt, frère Daniel Boudreault, Luc Lacourcière et de nombreux autres.

de sauvegarde de la culture traditionnelle. Barbeau écoute les témoignages des sages-femmes, questionne la relève des tisserandes, note les prix offerts aux artisanes par la Women's Art Association et, du même souffle, transcrit les revenus des pêcheurs d'anguille et les projections financières des exploiteurs du sirop d'érable, sans oublier de prendre compte des allées et venues du dernier potier itinérant... En marge des listes d'inventaire dressées en vue des éventuels achats, on peut lire de brefs commentaires, saisis sur le vif, qui restituent un peu de l'atmosphère des négociations. En voici quelques-unes en vrac : « Curieux [...] intéressant [...] très très intéressante [...] la première que je vois [...] couleurs pas très bien choisies [...] je voudrais l'avoir [...] je dis tous les jours que je voudrais l'acheter [...] offert 5$ (sera accepté) [...] Il a fait la grosse table avec un pied tourné (se vendrait) prix à fixer quand le mari est ici [...] chaise berçante, vieille, belle, 10$, déjà marchandée, fait avant le temps, c'est aussi vieux que le chemin (achetée) ». Le collectionneur est en chasse et enregistre l'avance de ses compétiteurs éventuels : « Les Juifs sont venus à l'île aux Coudres l'hiver dernier. Ils ont acheté beaucoup de choses. »

De manière à prévenir les indiscrétions, le commentaire est parfois griffonné en anglais, « price too high » peut-on lire à l'occasion d'une expédition décevante dans une maison de Sainte-Famille. Toujours dans son style télégraphique, Barbeau prend le pouls de la situation en notant l'état d'esprit de l'informateur-vendeur potentiel : « Ne veut pas vendre, du moins pas aujourd'hui [...] à vendre plus tard quand la mère sera morte [...] on s'en sert encore mais je le vendrais 25$. » Les réticences sont transcrites scrupuleusement : « Il est en bon état et il peut servir encore, il pourrait nous être utile [...] j'en aurais besoin [...] on a jamais aimé d'la vendre [...] on lui a offert $400.00 pour sa porte sculptée de son grand-père Amable et de la remplacer. Mais il a répondu que tant qu'il aura quelque chose à manger, il ne la vendra pas. »

L'opération de sauvetage entreprise par Marius Barbeau et ses collaborateurs implique des acquisitions en masse de manière à monter rapidement la collection nationale. La nuance, c'est que, tout en étant envoyé sur le terrain par le musée, l'ethnographe a de nombreux autres « clients » pour qui il travaille simultanément à titre

La collection d'objets de Marius Barbeau est nettement moins imposante puisqu'à l'époque le folklore se définissait surtout par la littérature orale. La collection consacrée au Canada français est répartie entre deux divisions pour des raisons liées à l'histoire du musée. Le lot le plus important se retrouve dans la division d'histoire qui comporte 527 objets dont 20 couvertures, 17 candélabres, 44 jarnelières tressées, 16 moules, 19 tapis, 17 ceintures fléchées, 142 échantillons de textile, etc. Quelques 111 artefacts, aux qualités esthétiques exceptionnelles relèvent de la division de folklore.

d'intermédiaire. Le cas est de notoriété publique et Barbeau lui-même ne s'en cachait pas, écrivant dans son article pour la Société Royale du Canada[6] que tel ange de Jobin serait rendu à Toronto, son *Napoléon* au Musée provincial de Québec, cet autre tableau du *Bon Pasteur* à la Galerie nationale du Canada. Des allusions semblables fourmillent dans les carnets de terrain : « Maison intéressante pour Traquair [...] de la catalogne 36 pcs (comme en veut Lismer) [...] chez Charles-Aimé Giguère, Saint-François Nord, un rouet pour Bruchési [...] piqué feuille déjà vu, vendu à Miss Fox [...] acheté par artiste de Toronto [...] sculpture de la vieille église de Château-Richer pour Galerie Nationale [...] horloge en bois $15, sent to C.T. Currely, The Royal Ontario Museum [...] pour McGill, 31 morceaux d'architecture et rouleaux de dessins $75 à $100 provenant de l'atelier de Jobin. » Il est vrai que le chercheur a déjà travaillé pour d'autres institutions et qu'il sait accommoder sa frénésie de collectionneur tout en cultivant ses relations :

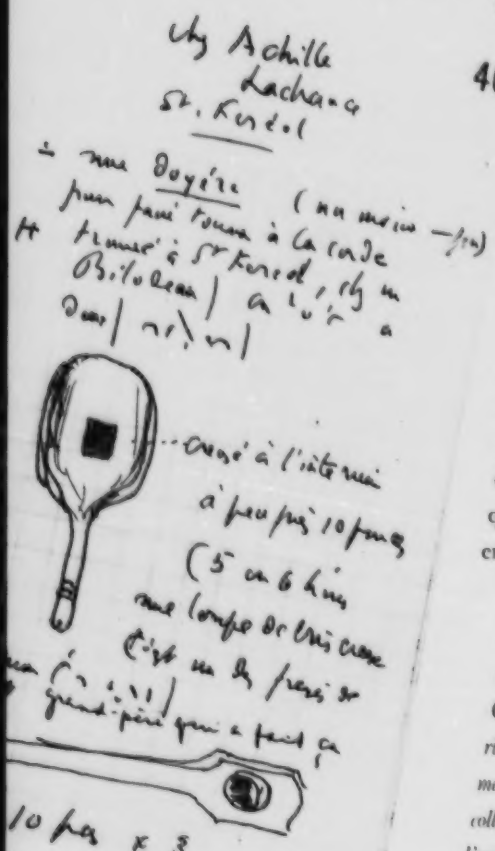


FIGURE 38
Carnet de terrain
de Marius Barbeau
milieu des années 30

Je peux dire que j'ai équipé un certain nombre de musées au Canada, comme le musée de Chambly, et la maison commémorative de sir Wilfrid Laurier à St-Lin. Le Royal Ontario Museum m'a chargé, à divers moments de ma carrière, de lui procurer des mâts totémiques et du matériel de guérisseur. J'ai également collectionné des objets de ce genre pour l'université de la Colombie-Britannique[7].

La diffusion à tout prix

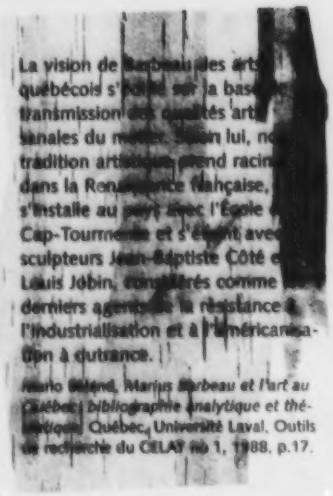
La collecte sert d'abord des buts de recherche. L'ethnographe s'intéresse par exemple au fléché et fait acheter par le musée quarante-quatre jarretières tressées au doigt pour écrire par la suite une monographie[8] sur le sujet ainsi qu'un catalogue raisonné

qui comprend la description de deux cents ceintures. Mais Barbeau greffe à cette fonction d'étude une véritable opération de diffusion qu'il mène lui-même tambour battant, parallèlement aux expositions qui se déroulent au musée. Communicateur inlassable, Barbeau utilise autant la collection nationale que sa collection personnelle pour illustrer les articles dont il inonde non seulement la province mais le Canada entier, de Toronto à Vancouver. Si ses publications sont majoritairement québécoises ou canadiennes, il en est d'autres qui paraissent aux États-Unis, en Europe et même en Amérique du Sud. L'abondante production écrite que l'on constate chez Barbeau et chez quelques-uns de ses contemporains repose sur une pratique qui paraît avoir été courante entre les deux guerres. Un texte original pouvait être retenu par diverses maisons de publications, parfois à plusieurs années de distance[9]. Le fonds gigantesque accumulé tout au long des années de terrain va lui fournir les images-types dont il a besoin. Via les journaux, quelques artefacts connaîtront alors une intense vie publique qui les hissent au niveau de symboles de notre culture. Précisons toutefois que, contrairement à son contemporain, le chanoîne Lionel Groulx, la campagne de Barbeau n'avait pas de visées nationalistes[10]. Les motivations de l'ethnographe puisent à un crédo scientifique plus large, tout en s'inscrivant dans le courant des études d'ethnographie et de folklore de son époque dédiées à la sauvegarde d'une culture populaire en continuité avec la culture française[11]. C'est plutôt un concours de circonstances socio-historiques, liées à la poussée du nationalisme de l'entre-deux-guerres, qui associèrent rétrospectivement Marius Barbeau aux chantres de la nation[12].

Le martelage idéologique

La diffusion intensive de la collection nous amène à examiner le discours associé, et partant à questionner l'idéologie sous-jacente. Les textes de Marius Barbeau sont constamment émaillés de références à la noblesse de nos racines françaises. Toujours dans ce même mémoire d'une quinzaine de pages présenté devant les membres de la Société Royale, on y trouve pas moins de huit allusions[13] explicites à la Renaissance, réincarnée ultimement sous les doigts de son sculpteur fétiche.

Louis Jobin fut le dernier de nos grands artisans. Avec lui tout dernièrement achevait de s'éteindre la Renaissance française, qui survécut chez nous près de deux siècles après sa déchéance en Europe. [...] Spirituellement, il n'y a donc qu'un pas entre Jobin et Michel-Ange ou Léonard de Vinci [...] Léonard et son disciple Jobin étaient issus du même arbre généalogique, maintenant fourbu de siècles. Sur les branches de cet arbre avaient muri des fruits magnifiques : les chefs d'œuvres de la Renaissance en Italie et en France, même en Amérique.



La vision de Barbeau des arts québécois s'appuie sur la base de transmission des qualités artisanales du métier. Selon lui, notre tradition artistique prend racine dans la Renaissance française, s'installe au pays avec l'École du Cap-Tourmente et s'éteint avec les sculpteurs Jean-Baptiste Côté et Louis Jobin, considérés comme les derniers agents de la résistance à l'industrialisation et à l'américanisation à outrance.

Mario Béland, *Marius Barbeau et l'art au Québec : bibliographie analytique et thématique*, Québec, Université Laval, Outils de recherche du CELAT no 1, 1988, p.17.

La comparaison est pour le moins élogieuse. On sent la thèse au service de la collection. De là à dire que la collection elle-même serait plus ou moins orientée pour le bien de la cause... Des études récentes démontrent que nos prédécesseurs n'hésitaient pas à opérer si nécessaire des sélections au sein du matériau ethnographique en rejetant les éléments par trop hétérogènes[14]. Barbeau n'a pas échappé à la tentation d'harmoniser à son tour la réalité comme dans ce cas où il affrontait un expert de la culture orale du Labrador. Mécontent des transcriptions de chansons, récoltées par Mac Edward Leach, le chercheur aurait exigé des changements en profondeur pour que les notes reflètent ce qu'il croyait que les chanteurs auraient dû chanter, plutôt que ce qu'ils chantaient réellement[15]. L'anecdote révèle la tendance à la standardisation du matériau publié, le sien comme éventuellement celui des autres chercheurs.

Barbeau se faisait une certaine image de la culture et cherchait par conséquent à laisser des témoignages conformes à cette vision. Ce niveau de pureté en bas duquel tout n'est que décadence s'apparente à ce que les Romantiques ont appellé l'«âge d'or». Une telle référence n'est pas sans colorer toute la démarche scientifique et suppose, comme on vient de le voir, certains aménagements pour se conformer à cette vision supérieure. En culture matérielle, les objets recueillis devaient également se plier aux critères esthétiques de Barbeau :

M. Bouchard dit que Marius Barbeau leur apportait des tapis crochetés dont les extrémités avaient des bords de dentelle et Barbeau leur demandait d'enlever ça[16].

Barbeau cherchait ainsi les traces d'une culture en conformité avec ses prémisses et collectionnait en conséquence. La bordure de

FIGURE 21
Artiste inconnu
Ceinture fléchée
fin du XIXe siècle
laine et perles, 265 x 21 cm
MCC A431

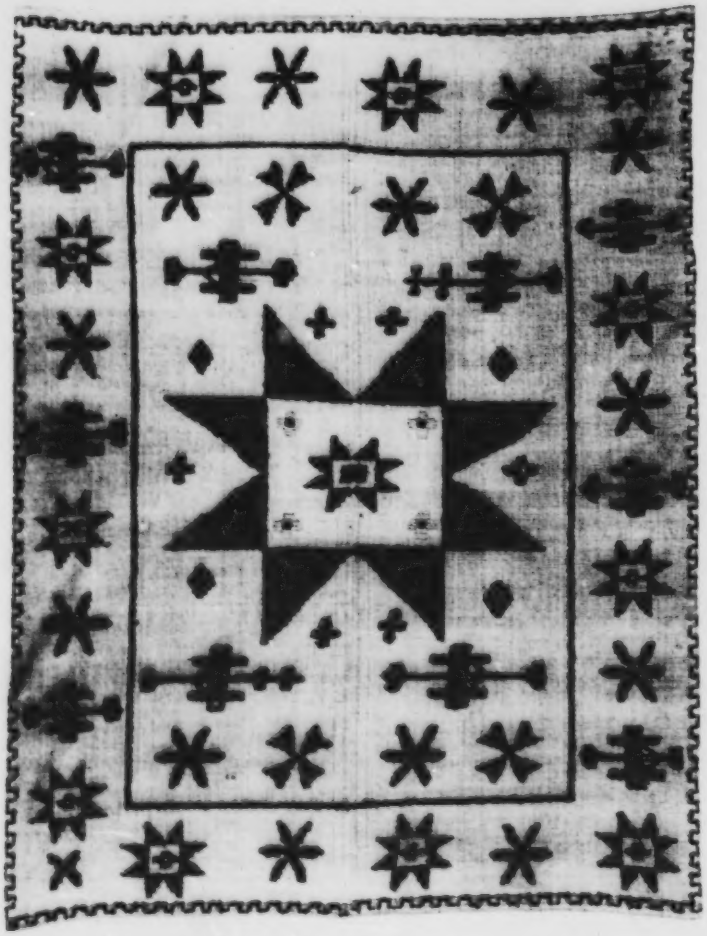
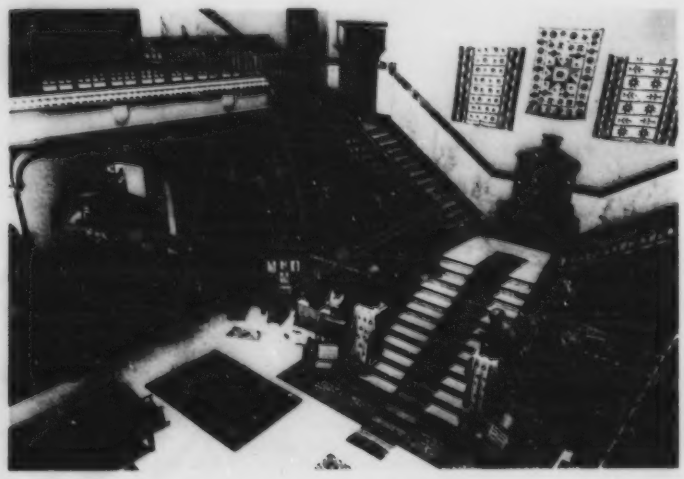


FIGURE 22
Madame Ulric Bouchard
Ile aux Coudres
Couverture boutonnue
vers 1875-1900
laine et coton, 210 x 161 cm
MCC A 340



« Arts du Vieux Québec »
Exposition montée par
le Musée national,
la Galerie Nationale et
les Parcs Nationaux du Canada, 1934
MCC 77 567

dentelle contemporaine défigurait la pureté originelle du tapis et devait donc être éliminée afin de satisfaire aux canons du crochet idéal. La sélection de Barbeau semble donc s'appuier sur une discrimination en faveur du passé, vieux réflexe romantique qui consiste à s'intéresser aux choses disparues au détriment de celles que nous côtoyons tous les jours, trop bâtardes pour être remarquées.

Ces quelques exemples nous amènent aujourd'hui à relativiser quelque peu la portée du témoignage laissé par Marius Barbeau : le grand œuvre reste impressionnant sans contredit et demeure le coup d'envoi de la démarche ethnologique au Québec mais, pour l'apprécier comme tel, il faut le replacer dans son contexte d'idéologie de survivance avec ses œillères et ses parti pris. Autrement, on risque de répéter ad nauseam les mêmes panégyriques et finir par tracer le portrait d'une culture totalement idéalisée plutôt que celui d'une culture bien «réelle»[17]. Pour arriver à bien comprendre Barbeau, il faudra peut être se résoudre à le confronter à d'autres témoins de cette époque. Au fait, qu'en est-il au juste de la culture urbaine, américanisée et industrielle qu'il méprisait souverainement ?

Nous sommes bien conscients que ce court exposé n'a pas répondu à cette question, comme à beaucoup d'autres d'ailleurs. Notre contribution se veut plutôt comme une amorce de discussion, née de la confrontion des idéologies derrière chaque collection. Le pays idéal reconstitué par les soins de Marius Barbeau brillait des derniers feux de l'âge d'or. Par la suite, d'autres collectionneurs vont prendre la relève et modeler notre image à leur tour.

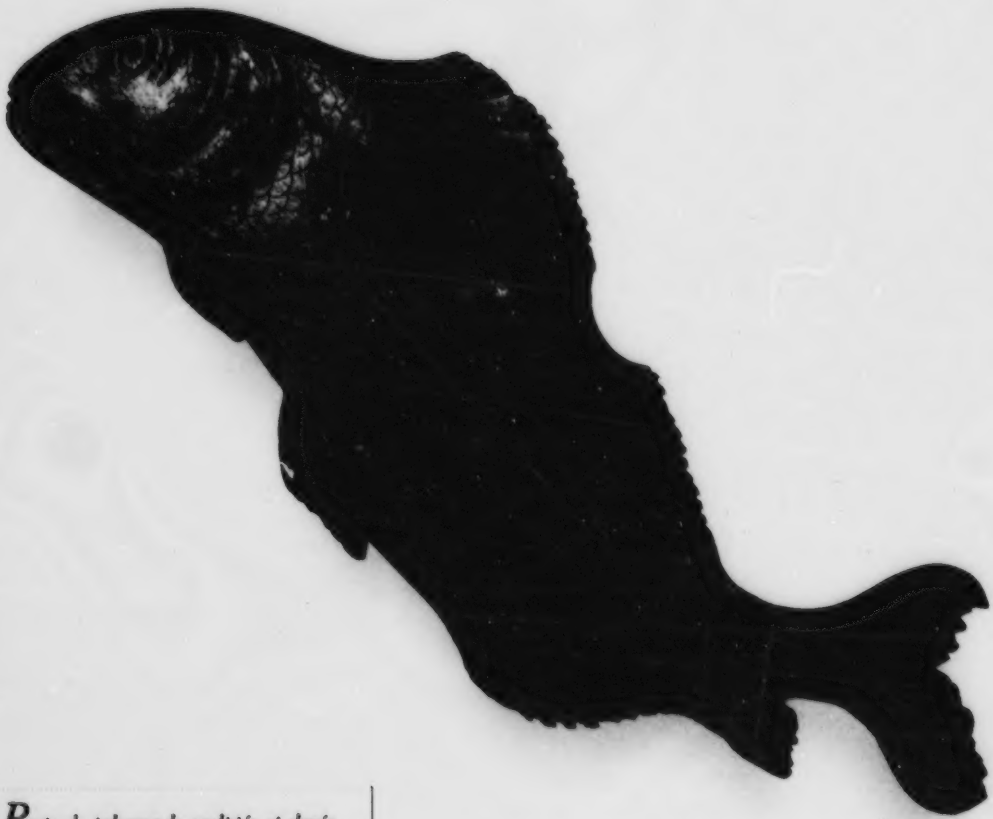
Le folklore en voie d'extinction ?

Le folklore manuel souvent accompagné d'airs et de dires subsiste encore en maints lieux. Mais il s'est en quelque sorte enfoui sous la terre, avant de disparaître. Qui disparaîtra, car notre temps le désavoue, le refoule sans merci. Bien à tort, on le considère comme le patrimoine des arriérés, des déshérités. Pourtant c'était une richesse incomparable. Au lieu de le conserver, de le transposer comme on le devrait dans la sphère moderne des lettres, de la musique et des beaux-arts, on préfère une culture d'emprunt, d'importation et de pacotille. Le « guibou » (juke box) dont les élucubrations se déclanchent au jeton, et les émanations souvent stupéfiantes de la radio, se sont accaparé les loisirs et les goûts, en les avilissant. Hélas ! c'est le langage populaire d'aujourd'hui.

Marius Barbeau, « Notre folklore, un élément de culture promis à l'abandon ? », *La Presse*, Montréal, 23 juin 1954.

FIGURE 23
Artiste inconnu
Porte de tabernacle
Église de Charlebourg
bois doré à la feuille
22,2 x 32 cm
MCC 79-660

FIGURE 24
Artiste inconnu
Poisson
xx^e^ siècle
bois, 33,1 x 12,8 x 5,5 cm
MCC A 495



Porte de tabernacle sculptée et dorée. Un agneau sur une croix. Achetée il y a bon nombre d'années, je crois, à Québec.

Collection Marius Barbeau, « Sculptures canadiennes (françaises) », 4 p., Inventaire de la collection personnelle de Barbeau, MCC.

St Philemon Le 9 Novembre 197

A Madâme Nethe S. Barye
St Lambert

Bien Cher Madâme
Un Beau Bonjour

Je ais eté Enchanté d'avoie
Reçu de vos Bonne nouvelle
Et de votre Jolie Carte avek
un Manifiçque Belle oiseau
Pour le Beau St Isidore Je
les pas Encorre Cômmansez
Je me suis Bênché du bois
de Poêlle pour Chauffer Cet
hivert J ais été tellement
dérenger ma cice C'est brisé
Mais Je vas arrette d'en li

Les collections des amateurs anglophones

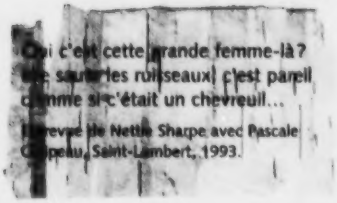
Fait remarquable, à partir de la fin des années 30, qui marquent la fin des activités de Marius Barbeau comme collectionneur, et jusqu'au début des années 70, il n'y a pas eu de regard sur le Québec par des Québécois au musée national[1]. Dans ces années de fin de Révolution tranquille, les collections des amateurs anglophones vont se trouver à assurer à elles seules la présence de l'art populaire québécois, et cela d'une manière pour le moins paradoxale. Il s'agissait en effet de bâtir la collection d'artefacts de la division de folklore dédiée jusqu'à présent à la culture orale. La collection Nettie Sharpe sera la plus importante collection privée à entrer dans les réserves du musée à ce moment là[2]. Son apport nous paraît symptomatique de toute la période et c'est pourquoi nous l'examinerons en profondeur.

La propriétaire de cette collection, totalement consacrée à la culture québécoise ou peu s'en faut[3], appartient à qu'on peut appeler la communauté anglophone «éclairée» du Québec. Le père de madame Sharpe, née Covey, avait choisit pour des raisons de santé de s'établir à Woburn, un petit village près du lac Mégantic. À la fin du siècle dernier, un des derniers recours pour les malades souffrant de tuberculose consistait justement à se rendre dans les régions montagneuses où l'air est très sec. Monsieur Covey, d'origine américaine, avait épousé une Écossaise, immigrée à Sherbrooke avec un groupe de compatriotes pour s'employer dans le textile. Les parents n'apprendront

FIGURE 25
Lettre de Philippe Roy à Nettie Sharpe
Fonds Nettie Sharpe, MCC 94-35

jamais à parler le français, mais par contre les enfants s'intègrent tout naturellement et voisinent avec bonheur, ce qui laissera des souvenirs émus à madame Sharpe. La première pièce de la collection, un petit coq en *milk glass,* fut recueillie en 1934 mais ce n'est véritablement qu'à partir de la fin des années 40, au moment de son établissement à Montréal, que la jeune femme se lance dans la cueillette systématique des objets. L'acquisition d'une maison ancestrale à Saint-Lambert où madame Sharpe vit toujours, le 8 juin 1950, scelle son enracinement à la culture québécoise.

Les objets de la collection ont été recueillis en milieu francophone pour être écoulés ensuite sur les marchés anglophones et témoignent de la double appartenance de Madame Sharpe. Au musée, l'arrivée de la collection sera marquée par la même dualité, puisque les négociations seront entamées par l'intermédiaire d'un conservateur qui, contrairement à Madame Sharpe, maîtrise très mal le français et ne partage pas ses affinités avec la culture québécoise. Comme la tâche du conservateur consiste justement à sélectionner et à documenter les objets, le manque de connivence avec la culture d'origine allait conduire à des choix dont le fondement n'est pas toujours clair. Également, de nombreuses lacunes sont à déplorer sur le plan de l'information. Cela n'est pas sans poser de sérieux problèmes quand on s'interroge sur la représentativité de la collection. Avec tout le prestige qui entoure une acquisition de cette envergure au sein des collections nationales, l'opération s'est trouvée ni plus ni moins à entériner tous les biais de la collection comme ses modes d'approvisionnement.



Qui c'est cette grande femme-là? Elle saute les ruisseaux! C'est pareil comme si c'était un chevreuil...

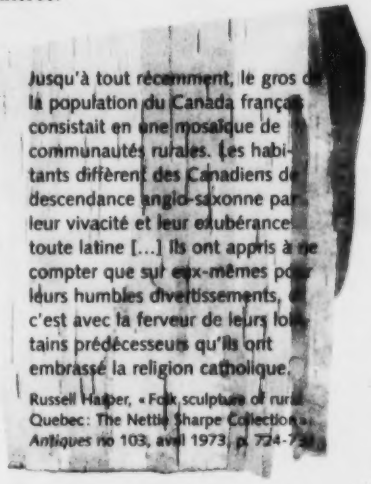
Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Chapeau, Saint-Lambert, 1993.

La participation des collectionneurs privés dans le processus d'acquisition muséale ébranle la conception scientifique de la recherche, puisqu'on délègue en quelque sorte les responsabilités du chercheur à des dealers professionnels dont les intérêts ne coïncident pas nécessairement avec ceux de l'institution. Pensons par exemple au collectionneur qui veut protéger ses sources en exigeant le sceau de confidentialité…

D'autre part, la présence de la collection particulière apparaît comme incontournable dans l'histoire des musées, à commencer par les cabinets de curiosités qui préfigurent l'institution d'aujourd'hui. Au XX^{e} siècle, on ne saurait minimiser le rôle tenu par les marchands d'art dans le développement de la peinture d'avant-garde. On rappellera

également les artistes modernes américains qui se sont entichés de l'art populaire et l'ont collectionné avec passion tout comme le feront plus tard les richissimes[4]. En s'accrochant à ce filon de la collection particulière, le musée ne fait que perpétuer une tradition bien ancrée.

En ce qui concerne la collection Sharpe, la filiation anglophone remonte jusqu'aux prémisses d'acquisition puisque c'est Russell Harper qui introduisit officiellement la collectionneuse auprès des dirigeants du musée en termes très flatteurs[5]. L'année suivant le rapport de l'historien de l'art, le musée national donnait le feu vert à une véritable entrée en force avec l'achat de quelque six cent quarante-huit objets. Le rappel de ces antécédents, qui constituent en quelque sorte la face cachée de la collection, nous amène à demander quelle sorte de regard fut posé par ces observateurs extérieurs sur la culture locale, ici en l'occurrence celle des Québécois.



Jusqu'à tout récemment, le gros de la population du Canada français consistait en une mosaïque de communautés rurales. Les habitants diffèrent des Canadiens de descendance anglo-saxonne par leur vivacité et leur exubérance toute latine [...] Ils ont appris à ne compter que sur eux-mêmes pour leurs humbles divertissements, et c'est avec la ferveur de leurs lointains prédécesseurs qu'ils ont embrassé la religion catholique.

Russell Harper, « Folk sculpture of rural Quebec: The Nettie Sharpe Collection », *Antiques* no 103, avril 1973, p. 724-73[illegible]

Il n'y a pas à proprement parler de « critères de sélection » explicites derrière la collection Sharpe :

> *Je n'hésitais pas deux secondes, [...] je ne suis pas universitaire, mais ce que j'ai ici [montre son cœur] ne s'apprend pas dans les volumes.*

Nettie Sharpe a-t-elle déjà regretté un achat?

> *Jamais, c'est comme ça, en les voyant c'est instantané*[6].

Mais, il se trouve qu'un autre spécialiste de l'art populaire – de Nouvelle-Écosse mais qu'importe – Gerald Ferguson, également chercheur au musée dans la division de folklore au début des années 80, nous a laissé un témoignage applicable aux motivations de ce type de collectionneur :

> *L'élément commun de tout ce que je collectionne pourrait se résumer par une « sensibilité pré-industrielle », compte tenu de la date de production. [...] Je suis surtout intéressé par le caractère esthétique d'une chose, que ce soit une canne, un appelant ou un vire-vent. Je cherche des qualités formelles : une certaine patine, un effet décoratif, un équilibre des formes, etc., et ce n'est qu'occasionnellement que je m'intéresse à la fonction originale de l'objet. Mon approche est essentiellement celle d'un esthète*[7].

Chez Sharpe, la préoccupation esthétique se concentre sur la production des «autres», de ceux qu'elle appelle encore les «Canadiens français» avec qui elle entretient des liens privilégiés qui remontent très loin dans la petite enfance :

Il n'y avait pas d'autre anglophone dans le village à Woburn. C'était un tout petit village de quatre cent personnes, un tout petit village à deux milles des frontières, puis on était éloigné pour les écoles. Il fallait aller à la petite école canadienne-française.

Mon père venait des États-Unis. Il était marchand de bois et avait des Canadiens français qui travaillaient pour lui. Ma mère était écossaise presbytérienne.

Je n'étais jamais à la maison. Je n'aimais pas ma mère, car elle était sévère de caractère. Quand j'arrivais de l'école, je m'en allais chez les Larochelle. Ma mère me disait : You're never here! Stay here. Moi, je m'en allais jouer avec Fernande Larochelle qui avait mon âge. Sa mère était gentille. J'aimais ça, c'était intéressant, là sur une terre avec les animaux et tout ce qui se passait. Ils avaient une belle ferme, hein. Les vaches, les chevaux, les petits moutons. Il y avait de tout. Les coqs puis des poules, oui. Mais elle faisait de tout madame Larochelle. Elle faisait son pain, deux fois par semaine. Je vous dis, quand on arrivait de l'école à quatre heures, elle sortait son pain, des grosses miches. Elle avait une toile sur la grande table de cuisine. C'était long : huit, dix s'assoyaient autour de la table, puis elle nous le tranchait, elle le coupait, une belle croute chaude, là avec le beau beurre qu'elle avait fait. C'était bon. Puis elle faisait du bon boudin aussi. J'allais chez Fernande, elle disait : On fait boucherie après midi. On va se cacher dans les garde-robes puis on va se boucher les oreilles pour pas entendre crier les petits cochons[8].

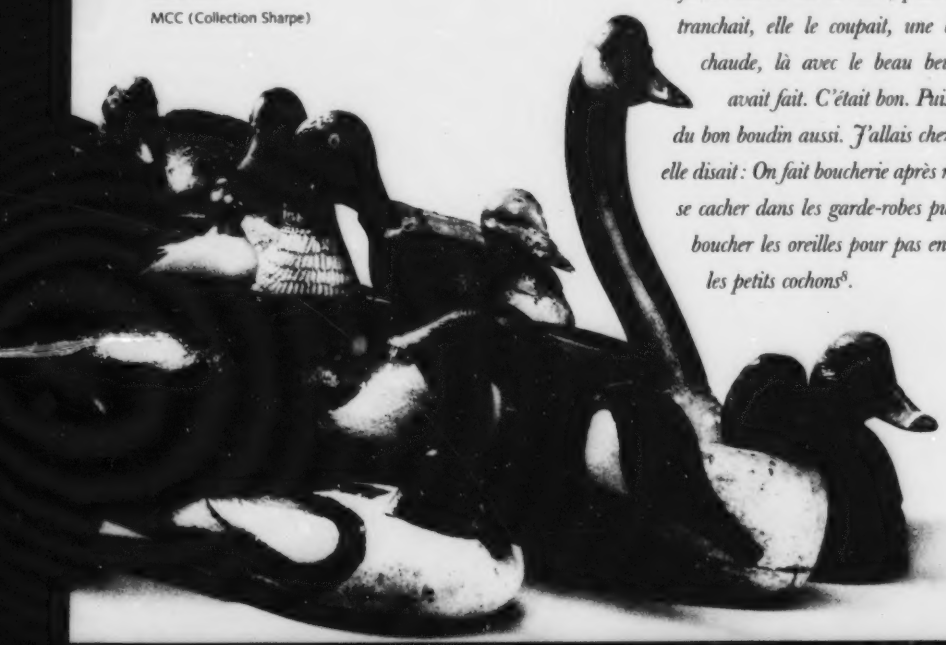


FIGURE 26
Artistes inconnus
Appelants
XX^e siècle
bois, verre
MCC (Collection Sharpe)

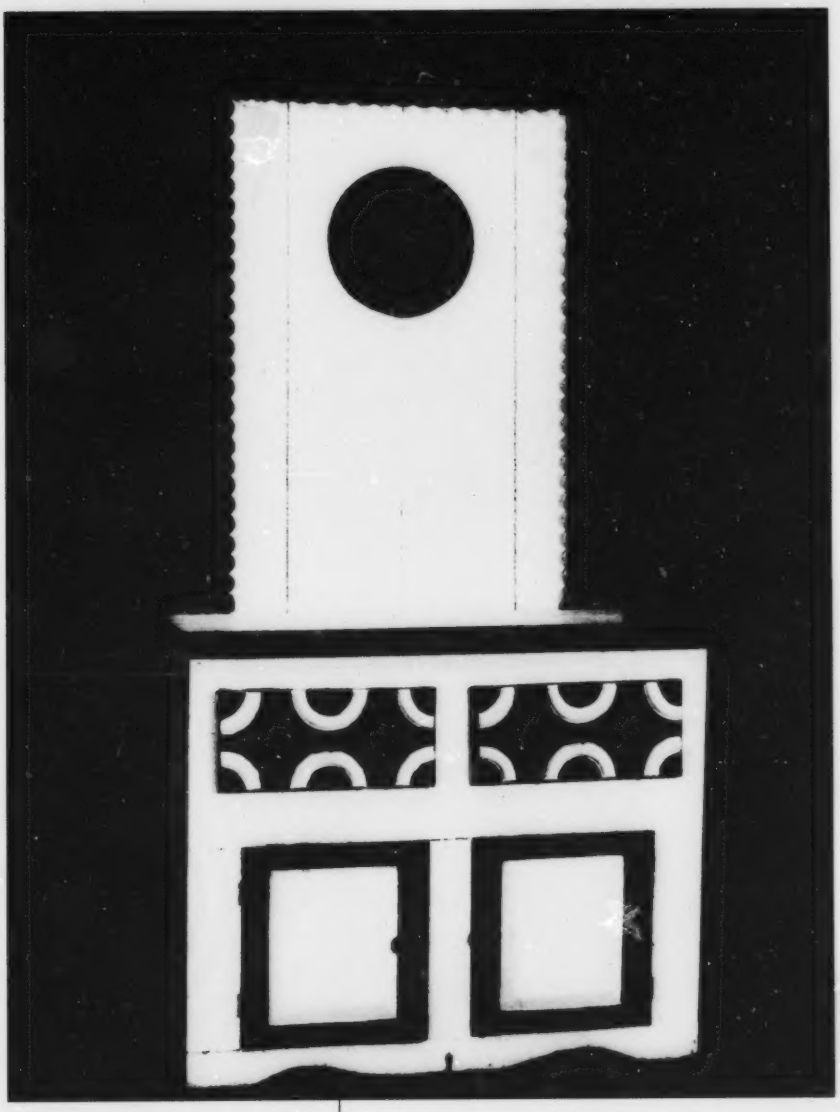


FIGURE 27
Artiste inconnu
Buffet
début du xx[e] siècle
Sainte-Marguerite de Dorchester
bois peint, 181 x 95 x 45 cm
MCC 77-888 (Collection Sharpe)

Les meubles étaient toujours peints. Ça les protégeait pis ça faisait de la couleur aussi dans leurs maisons. C'était sombre les maisons anciennes du XVIII[e], sombre...

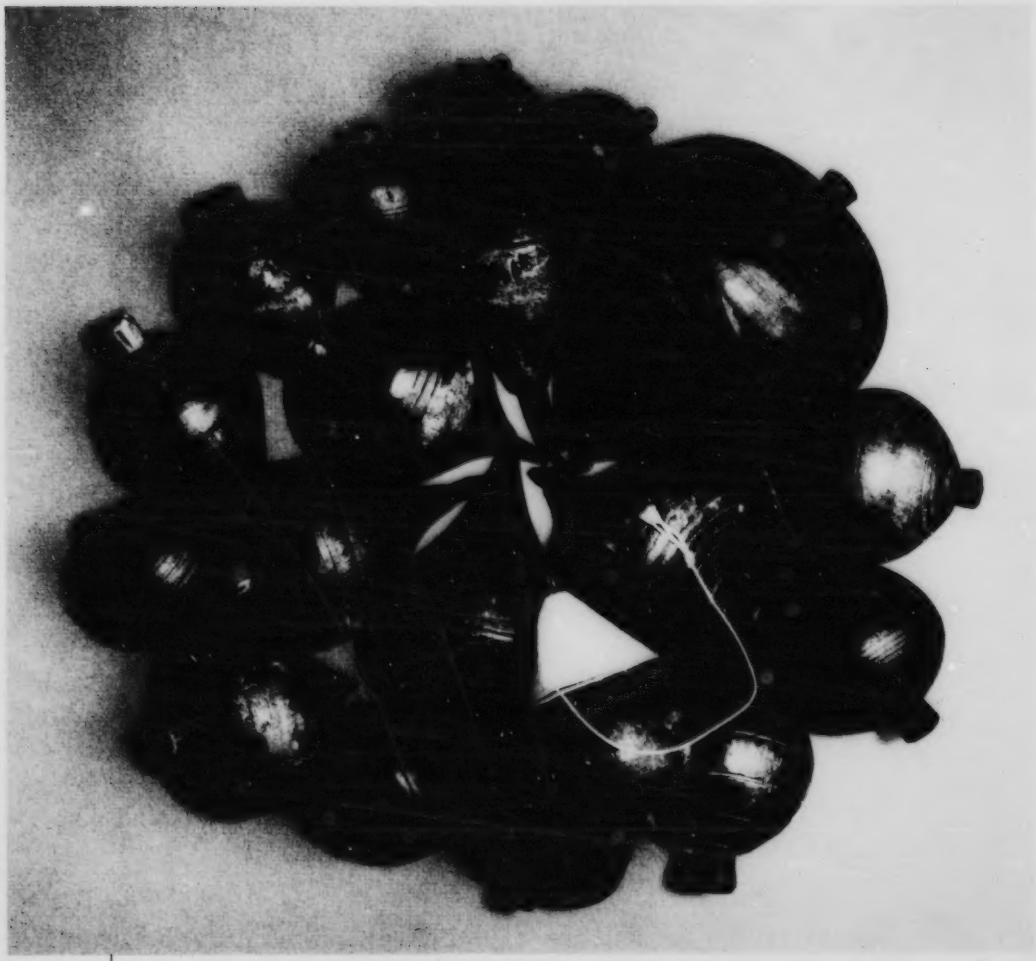
Contrairement à Barbeau, la collection Sharpe n'émerge pas d'un projet scientifique et répond d'abord à des impératifs financiers. La collecte sur le terrain s'effectue toujours en prévision d'une revente à court ou à long terme. Nettie Sharpe débute comme simple *picker*[9]. Ce n'est que par la suite, quand, prise au jeu, séduite par les formes et les couleurs, qu'elle entreprendra de monter sa propre collection personnelle :

> *Moi, j'allais de porte en porte au commencement. J'avais pas de sous, et puis mon mari ne parlait pas français non plus, ça ne l'intéressait pas. Mais je prenais le tramway ou bien donc le train, je regardais la carte, je disais : Bon, quel petit village que je vais faire de Montréal? J'allais de porte en porte, j'avais à peu près huit à dix dollars dans mon sac, pas plus que ça. Je prenais des sacs en papier double, des shoppping bags [...] Mes sacs étaient pleins dans pas grand temps. Je reprenais l'autobus l'après-midi, vers quatre ou cinq heures, puis on descendait chez Dupuis, le gros magasin Dupuis. Je descendais là, puis je prenais le 3A pour monter à Notre-Dame-de-Grâce. J'avais mes deux sacs pleins de ci et de ça. Je riais, j'étais contente*[10].

De par sa connaissance intime du milieu francophone qui lui servira tout au long de sa carrière, Nettie Sharpe détient une position d'interprète privilégiée. Les histoires qu'elle raconte, tout comme les objets de sa collection, témoignent de sa vision lyrique de la communauté :

> *Souvent je raconte, comme à ce type des États-Unis qui s'occupait d'un musée, il voulait que je raconte des choses canadiennes-françaises. Je lui ai dit : je vais vous raconter quelque chose. La grande grange Larochelle, fallait qu'ils la soulèvent pour faire le dessous durant l'été, alors tous ces petits nids d'hirondelle, ils ont mis sous chacun, ah je me souviens comme si c'était hier! une petite plateforme pis un petit chose ici en dessous pour tenir chacun, tout le long! je lui ai dis voyez-vous un angloplone ou un américain peut-être qui se donnerait tout ce trouble à faire tout ça, pis les poser toute la longueur*[11]*!*

La collectionneuse était associée à une amie commerçante pour écouler le mobilier québécois, récolté dans les campagnes. Les affaires semblent avoir été prospères, puisque l'antiquaire de Westmount, Madame Foss, qui tenait son magasin rue Green, avait cinq ébénistes à son service. Sous l'impulsion de Nettie Sharpe, le gros de la marchandise,



En anglais, on les appelle des tops. *- Ah ! je déteste ça. Comment c'est qu'on les appelait donc ? des moines, ce sont toujours des moines, never use the word* top *! Mon Dieu ! j'en avais un qui était prêt à jeter [avec la corde]. Les petits garçons jouaient avec ça…*

Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

FIGURE 28
Artistes inconnus
XX^e^ siècle
Moines
bois, corde et métal
MCC (Collection Sharpe)

constituée à l'origine d'antiquités américaines, s'est spécialisé dans la veine du French-Canadian. La clientèle se recrute chez l'élite et la classe moyenne aisée où les femmes d'affaires ont leurs entrées : « C'étaient les anglophones qui aimaient les choses canadiennes[-françaises]. »

Ce contexte commercial aura des incidences sur la nature de la collection. D'abord ce qui saute aux yeux : la multiplication de certains objets typés, que ce soit les appelants, les moules à beurre, les moules à sucre, ou les tapis crochetés. Cette prolifération s'explique dans un système de marché à la recherche de produits de petite taille et, surtout, faciles à intégrer dans n'importe quel décor. Avec le jeu subtil de l'offre et de la demande, l'objet-témoin-de-culture cède la place à un produit de consommation érigé en symbole esthétique. Barbeau avait collectionné un seul canard de bois pour le musée, Nettie Sharpe en compte pas moins de quarante dans sa collection[12]. Ceci dit sans contester la qualité remarquable des objets, il reste que la collection Sharpe traduit les tendances à la mode du marché de l'antiquité de l'époque.

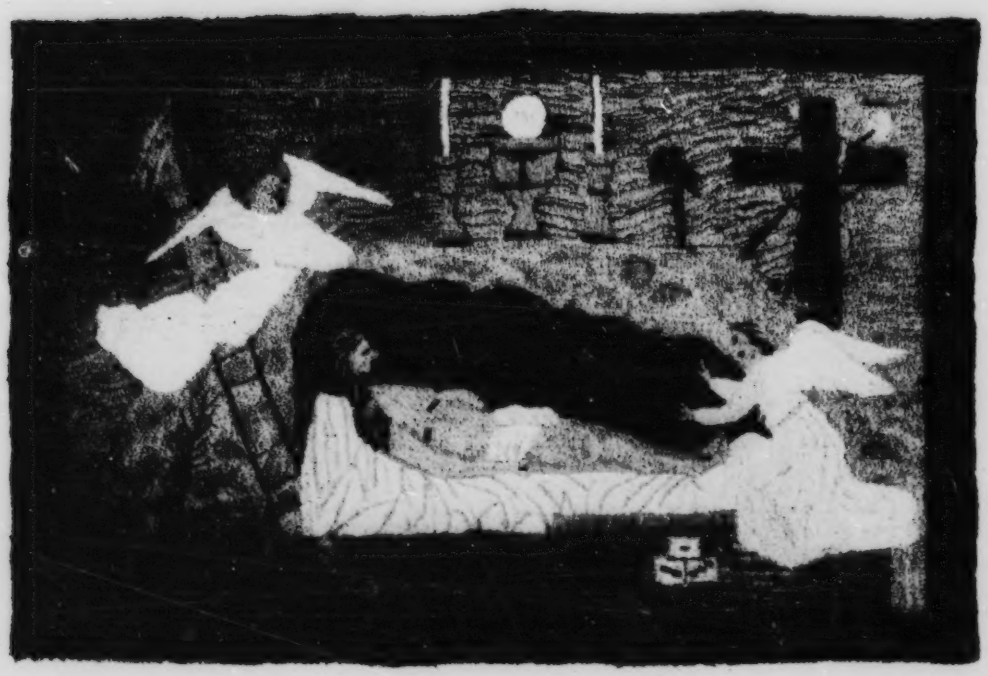
Au niveau de l'information véhiculée, à l'exception des sculpteurs qui bénéficiaient d'une relation suivie et privilégiée avec la collectionneuse, l'identification des pièces reste assez floue[13], conformément à la pratique quelque peu condescendante qui a cours dans le domaine. Pourtant, la pauvreté documentaire de la collection Sharpe a déjà été critiquée assez durement. En effet, lorsque Madame Elizabeth Collard, la sommité dans le domaine de la céramique canadienne, fut appelée à commenter les pièces de poterie de la collection Sharpe, la spécialiste avait recommandé, en insistant beaucoup, « d'utiliser avec grande prudence les renseignements fournis par madame Sharpe » et prévenu le musée contre « les nombreuses informations erronnées que le Musée serait irresponsable de propager[14]. » Que cette mise en garde concerne une fraction de la collection Sharpe, peu importe, voilà déjà un indice qui devrait nous alerter. Enfin, poussons la logique à l'extrême : n'y aurait-il pas une certaine contrepartie positive, monétaire s'entend, qui s'accommoderait assez bien finalement de cette faiblesse de la documentation? Quelque part, l'accessibilité au plus grand nombre et, partant, la grande popularité des « antiquités », cultivent la pratique de l'anonymat, puisque les pièces « dégriffées » se vendent moins cher, et donc plus vite, que les œuvres signées. Dans ce type de collection

FIGURE 29
Henri Lajeunesse
Maurice Duplessis
vers 1970
bois polychrome,
13,2 x 13,1 x 27 cm
MCC 85-161
(Collection Sharpe)

d'amateur, l'objet, tiré de son contexte et investi d'un pouvoir décoratif, se suffit à lui-même comme objet de consommation esthétique, peu importe sa provenance.

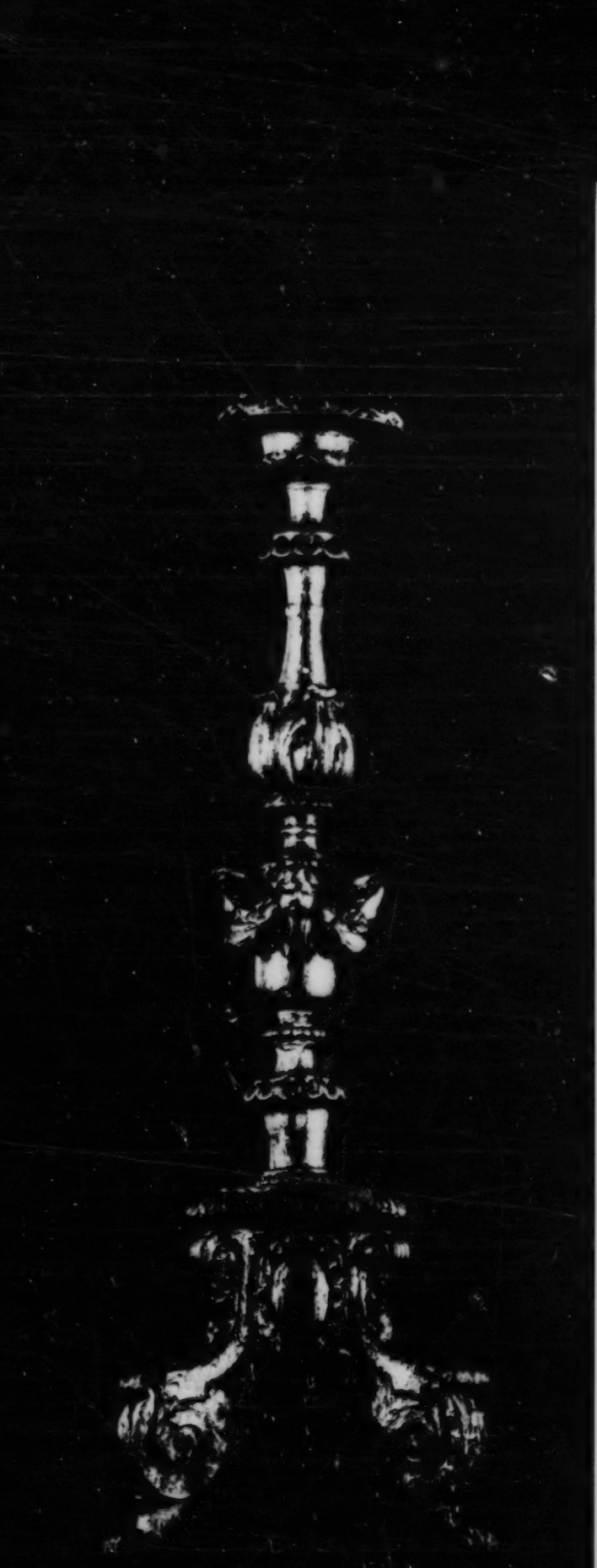
On va voir également que la loi du marché influence le contenu de la collection, jusque dans le choix et le traitement des thématiques. Pour combler les attentes de la clientèle anglophone, c'est un certain type d'objets qui seront privilégiés. Un exemple, pris dans une autre collection, marque cette dynamique qui lie le produit culturel, comme n'importe quel autre produit de consommation, à sa clientèle. Voici Patrick Morgan qui commande un tapis à une artisane de Chicoutimi, fort probablement Marie-Paule Mç Lean. Cet architecte américain a beaucoup œuvré pour la reconnaissance des peintres de Charlevoix, vers la fin des années 30, en organisant chaque année des expositions «artistiques» à Pointe-au-Pic. Le tapis crocheté qui nous intéresse plus particulièrement représente une Mise au Tombeau, réalisé sous la directive de Morgan durant l'hiver de 1938, et conservé depuis par sa femme, Madame Maud Morgan. Le livre de comptes qu'elle tient à l'occasion de ces ventes annuelles, mentionne un large crochet rug sous la rubrique Women's Work 1938. S'y trouve accolé le nom d'Irma Mç Lean. Le soulignement du «c» caractérise la lignée écossaise des Mç Lean du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Grâce à cette piste, la sœur plus jeune de l'artisane a été retracée: Thérèse, qui secondait Marie-Paule dans ses travaux à l'époque. Il s'agit bien de Marie-Paule Mç Lean et non d'Irma, tel que trancrit par erreur tout probablement.[15] D'après le témoignage familial, on a pu établir que Marie-Paule Mç Lean aurait réalisé nombre de tapis imposants pour les riches Américains qui résidaient dans les villas de Pointe-au-Pic. Sa sœur se

FIGURE 30
Le Saint Sépulcre et le Tombeau de la Vierge
Lithographies polychromes de la Collection Jacques Cloutier
Photo de Guy Couture.



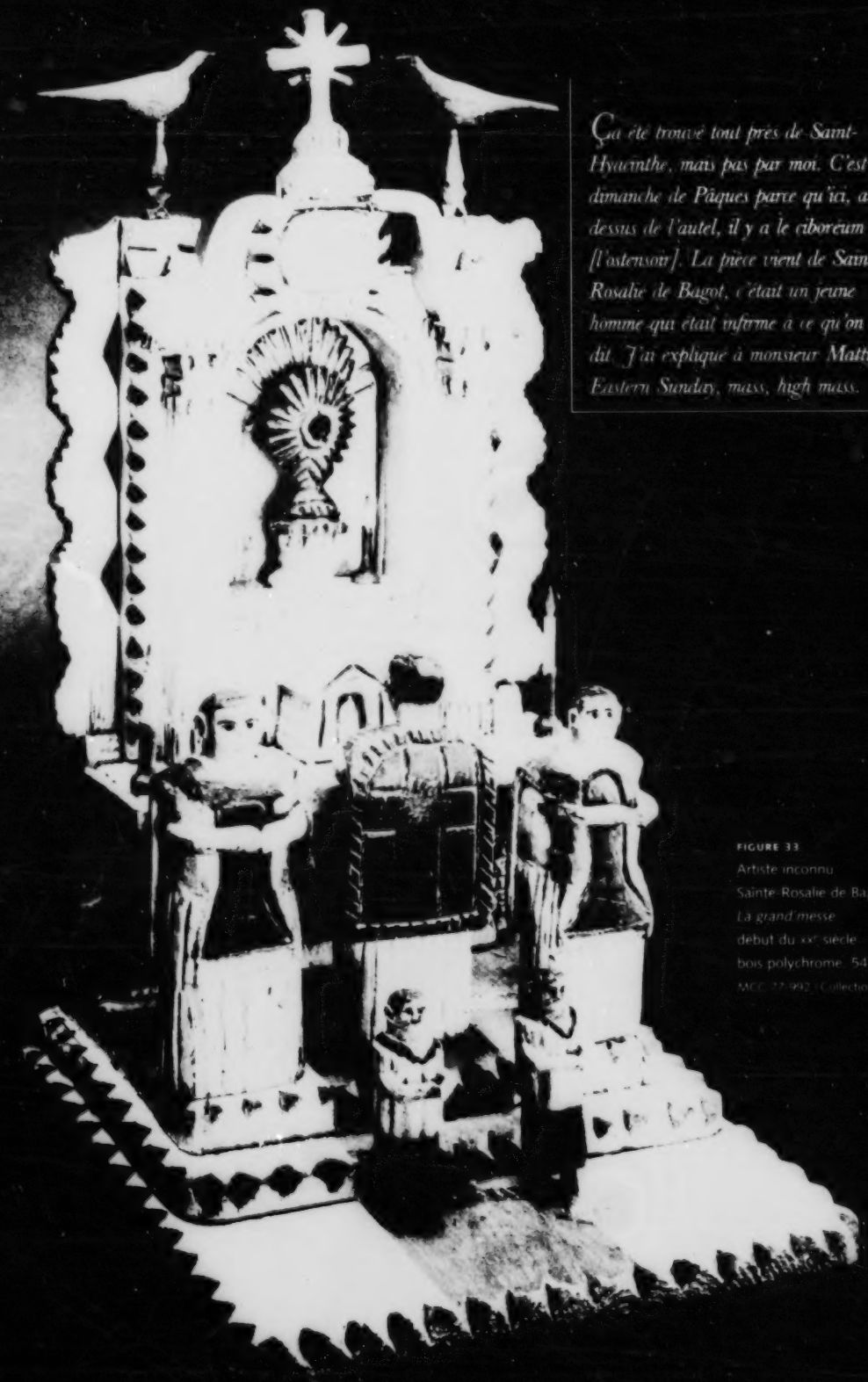
souvient d'une scène de chasse qui fut longtemps exposée au manoir Richelieu. Le tapis de la *Mise au Tombeau,* offert dans un premier temps au musée régional Laure Conan puis au musée de Chicoutimi[16], fut finalement acquis par le Musée national en 1982 par l'intermédiaire du conservateur Jean-François Blanchette. À n'en pas douter, le sujet du tapis s'inspire de la religion populaire avec tous les attributs de la passion et de la mise au tombeau, mais il ne constitue pas une œuvre traditionnelle pour autant. Son thème peu banal, ses dimensions « extraordinaires » tout comme les matériaux employés en font une pièce plutôt atypique. Or Thérèse McLean se souvient que Morgan avait apporté une illustration à l'atelier pour servir de modèle[17]. Ce renseignement concorde avec le témoignage de Maud Morgan, elle-même, qui évoque une certaine peinture sur verre, ramenée d'Allemagne en 1931, dont on a malheureusement perdu les traces[18]. Des recherches ont conduit récemment à la découverte, chez un collectionneur de Sainte-Foy, de plusieurs lithographies anciennes en provenance des États-Unis et d'Europe, qui évoquent sensiblement la

FIGURE 31
Marie-Paule McLean
1917-1980
Chicoutimi
La Mise au tombeau
1938
laine sur toile de jute, 187 x 126 cm
MCC 83-1014



Il n'y avait pas de religion dans ma famille, mon père n'en croyait aucune religion. Tout ce qu'il a dit quand nous étions petits, parce qu'on allait à l'école canadienne-française, un américain, mon père, il a dit: There is no heaven and there is no hell, en voulant dire tout ce qu'on dit, fait ci et ça, vous allez au ciel, vous allez en enfer… C'est tout ce qu'il a dit. Il n'a jamais discuté la religion, ni contredire d'aucune manière, jamais. Puis ma mère, elle était d'Écosse, c'est presbytérien, pis là-bas [à Woburn] il n'y en avait pas. Mais moi, c'étais toujours les églises, j'étais toujours rendue, à Noël puis tout ça. Je montais tout près de la table sainte qu'ils appellent. Je regardais où ils exposaient l'Enfant Jésus. Moi, c'était le côté artistique, la croyance, non, je n'en avais pas, mais tout ce qui se faisait quand on allait à l'église… J'allais souvent, l'odeur, oh! j'adorais ça, c'étais surtout ça, mais pour la croyance, non. Puis je ne discutais pas, j'en parlais jamais. J'allais, je suivais puis je trouvais ça très beau, les cérémonies pis tout, et puis surtout les prêtres, c'était toute une grande cérémonie hein!

FIGURE 32
Artiste inconnu
Chandelier
XIXe siècle
bois, 25 x 22 x 81,1 cm
MCC 77-1084 (Collection Sharpe)



Ça été trouvé tout près de Saint-Hyacinthe, mais pas par moi. C'est le dimanche de Pâques parce qu'ici, au dessus de l'autel, il y a le ciboréum [l'ostensoir]. La pièce vient de Sainte Rosalie de Bagot, c'était un jeune homme qui était informe à ce qu'on m'a dit. J'ai expliqué à monsieur Mattie : Eastern Sunday, mass, high mass.

FIGURE 33
Artiste inconnu
Sainte-Rosalie-de-Bagot
La grand messe
début du XX^e^ siècle
bois polychrome 54 X 32 X 29 cm
MCC 77-992 (Collection Sharpe)

même scène du gisant, veillé par deux anges[19]. C'est fort probablement une image pieuse, semblable à celles-ci mais d'une taille beaucoup plus réduite, qui aurait été fournie comme modèle à l'artisane. Partisan d'un art populaire à saveur locale, Patrick Morgan se défendait bien de n'avoir jamais demandé quoi que ce soit d'autre aux artistes que de peindre leur environnement immédiat : intérieur, activités quotidiennes, etc. Les artistes autochtones auraient eu, sinon, la fâcheuse tendance de peindre des lions et des scènes exotiques[20]. D'ailleurs, la demande du marché insistait fortement sur le pittoresque et l'univers domestique. Dans le cas du tapis, l'intervention de Morgan pour illustrer la religion populaire, ou plutôt l'idée qu'il s'en fait, met pourtant en doute l'authenticité de la représentation ici. Le retour aux sources iconographiques de la *Mise au Tombeau* nous fait voir comment l'illustration, tirée de l'imagerie catholique internationale, est parvenue jusqu'à l'artisane québécoise de souche écossaise par l'intermédiaire d'un américain d'origine irlandaise, et anglican par dessus le marché… L'œuvre traditionnelle, par sa facture, s'est bel et bien prêtée au regard de l'Autre pour produire un fait de culture, conforme aux attentes du client.

FIGURE 34
Maria Laplante Joyal
La Prière à la croix
vers 1970
laine, coton et fibre synthétique
102 x 58 cm
MCC 80-139
(Collection Sharpe)

Le glissement de la tradition vers ces images préconçues nous amène à parler des stéréotypes. Les collections des amateurs anglophones comme celle de Nettie Sharpe regorgent d'objets de facture primitive, comportant nombre de thèmes ruraux et religieux qui nous renvoient à une image d'un Québec traditionnel, complètement replié sur lui-même. Prenons seulement le sculpteur favori de la collectionneuse, Philippe Roy, aux œuvres timorées et touchantes. Il y a un monde entre ses représentations respectueuses et le délire d'Alphonse Grenier et d'Hosanna Dupuis, pour ne nommer que ceux-là. Le paradis rustique qui s'en dégage comblerait une certaine nostalgie chez les civilisés en manque d'exotisme[21].

Il y aurait bien d'autres aspects qu'il faudrait discuter à propos des collections des amateurs anglophones. À commencer par la continuité avec la grande tradition qui constitue en quelque sorte les lettres de noblesse de ces collections. Sharpe recherche la spécificité du style français et se situe dans la lignée de Barbeau quand elle collectionne les chandeliers du XVIII[e] siècle, ou les œuvres du sculpteur animalier Damase Richard. Au lecteur désireux de poursuivre l'analyse par le jeu des comparaisons, les œuvres du catalogue fourniront quelques pièces à conviction…

D'ores et déjà, ce qui semble clair c'est que les amateurs anglophones ont reconstruit dans leurs collections d'art populaire le portrait d'une culture en fonction de leurs propres perceptions. L'échantillon plutôt rassurant qui en résulte réfléchit surtout la vision de l'Autre. La collection Nettie Sharpe évoque l'image mentale que se faisaient les anglophones d'un certain Québec. Notre appréciation de la collection doit commencer par prendre conscience de ce filtre qui colore la représentation de nous mêmes.

Chanson

C'est a Maskinongé que
depuis a pententer un
joli yactre Soulier

Refrain

Je suis l'invanteur de ce
oli yactre soulier que j'ai si
ien travailler

2

ai bien travailler et bien cal
ler pour bien chaiber ce jol
tre Soulier

refrain

suis le contracteur de ce
oli yactre Soulier que j'ai
i bien chaiber

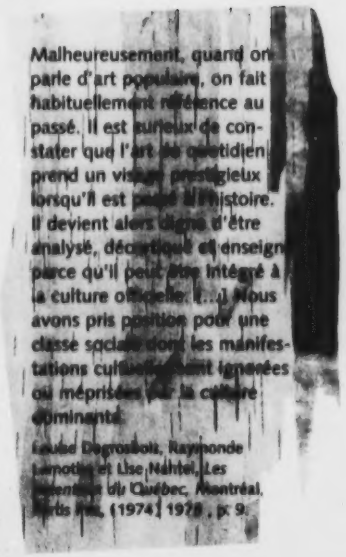
3

Je suis un homme qui fai

La collection des œuvres de « patenteux »

CLAUDE LÉVI-STRAUSS avait déjà reconnu les vertus mythopoétiques du bricolage et noté la qualité d'invention spécifique, propre aux bricoleurs, qui leur permet d'exploiter au maximum leurs ressources en nombre limité[1]. Avec la collection des œuvres de patenteux, la vision de l'art populaire bascule. Tout d'abord, la sémantique évolue : un terme de dérision qui qualifiait péjorativement l'activité du bricoleur, s'applique maintenant à glorifier l'art de l'humilié.

Au Québec, dans l'esprit du début des années 70, le mot prend donc une nouvelle connotation et devient le porte-étendard de la création des laissés pour compte. Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe et Lise Nantel qui furent à l'origine de la découverte des patenteux n'étaient pas des professionnelles du domaine et ont pratiqué l'ethnologie sans le savoir. Ces étudiantes des Beaux-Arts qui se sont lancées sur les routes, munies de subventions de fortune pour investiguer la culture du peuple, ont carrément inauguré une pratique révolutionnaire en redonnant la parole aux ayants-droits[2]. En effet, pour la première fois, ce sont les artistes eux-mêmes qui racontent leur travail dans leurs mots, avec simplicité ou délire. Auparavant, l'accent sur les qualités esthétiques des objets avait négligé tout un pan de la créativité qui trouve ici à s'exprimer dans la parole drue des


Malheureusement, quand on parle d'art populaire, on fait habituellement référence au passé. Il est curieux de constater que l'art de quotidien prend un visage prestigieux lorsqu'il est perçu à l'histoire. Il devient alors digne d'être analysé, décortiqué et enseigné parce qu'il peut être intégré à la culture officielle. [...] Nous avons pris position pour une classe sociale dont les manifestations culturelles sont ignorées ou méprisées par la culture dominante.

Louise Degrosbois, Raymonde Lamothe et Lise Nantel, Les patenteux du Québec, Montréal, Parti pris, [1974] 1978, p. 9.

FIGURE 33
Chanson composée par Hosanna Dupuis

sans-discours. Le résultat de cette enquête auprès des créateurs populaires de neuf régions du Québec a été publié dans un bel album, intitulé justement *Les patenteux du Québec*[3]. Malgré le fait que ces œuvres n'ont pas été acquises par une même personne ni réunies dans un seul lieu physique, la publication a marqué en quelque sorte l'avènement de cette collection. On peut dire qu'Alphonse Grenier, Edmond Châtigny et Hosanna Dupuis, pour ne nommer que ceux-là, ont été véritablement découverts par les auteures des *Patenteux*.

Au musée, les chercheurs qui se sont intéressés aux patenteux l'ont d'abord fait par intérêt pour la culture matérielle. Le champ de la culture orale avait été abondamment couvert par les prédécesseurs et on commençait maintenant à se préoccuper du patrimoine plus tangible. Face à l'art populaire, les critères d'appréciation ont changé. Les choix ne se basent plus sur des critères esthétiques uniquement mais prennent en compte la globalité du phénomène. À la limite, pour le chercheur Jean-François Blanchette, « on a collectionné des horreurs[4] ! » On assiste à une radicale conversion du goût, l'attitude de délectation élitiste face à l'objet d'art est supplantée par une approche sociale aux accents résolument populistes[5]. Les nouveaux canons de beauté frôlent la provocation. Dans la même veine, on pourrait rapprocher cette démarche de celle des jeunes écrivains qui se sont amourachés du joual[6]. Gérald Godin ne se vantait-il pas à l'époque de « ramasser ce qu'on avait même de plus laid au point de vue expression, [pour] le garder, le chérir, le trouver précieux[7]. »

> L'Association [pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada] n'est pas intéressée à intégrer ces manifestations de la sensibilité innée à quelque système de « meilleures » valeurs culturelles que ce soit. Nous ne voulons que souligner l'importance de ces manifestations [...] et ainsi brouiller la frontière artificielle entre les « beaux »-arts et la culture.
>
> Greg Curnoe et Pierre Théberge, « Manifeste de Saint-Eleuthère », *La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*, London, Curnoe et Théberge, 1974.

Ce préjugé favorable pour la déviance va permettre la cueillette de nombre d'œuvres marginales, jusque-là méconnues, voire méprisées. Un Nelphas Prévost, renommé pour ses violons, verra également ses autres productions, beaucoup moins prestigieuses, recueillies pour le musée : assemblages de bois flotté, appliques décoratives pour le bar du sous-sol, entrent à ce moment dans les collections nationales... L'esprit du temps, dédié au progrès, met l'accent sur les capacités individuelles. Sur le plan de la création, cette période se caractérise par le primat de l'expression personnelle et la découverte par soi-même plutôt que l'imitation et la tradition[8]. Les œuvres collectionnées témoignent de ce courant par leur idiosyncratie et leur créativité débridée.

Au musée, l'intérêt pour l'art populaire contemporain débute par le biais de recherches sur la culture matérielle des Ukrainiens du Canada ! En effet, c'est sous l'impulsion de Robert B. Klymasz que les productions commerciales comme les *T-shirts* et les verres décorés de motifs à saveur folklorique commencent à devenir objets de collection. Dès 1972, le conservateur intègre ces éléments contemporains à son exposition même s'il devine que « les tenants de l'art populaire traditionnel refuseront d'admettre ces pièces dans le patrimoine national[9]. » Qu'importe leurs réticences, l'art populaire n'est-il pas fait de tradition et d'évolution tout à la fois ! La brèche est ouverte et désormais toute une nouvelle gamme d'objets pourra pénétrer au musée, du moins par la porte arrière... C'est ainsi que s'explique le succès mitigé de la démarche de Pierre Théberge[10], conservateur au Musée des Beaux-Arts du Canada lorsqu'il cherchera à trouver preneur pour sa collection de roches d'Arthème Saint-Germain. Les autorités du musée d'art ne s'étant pas montrées très chaudes à l'idée d'héberger cette installation encombrante, Pierre Théberge, aux abois, trouvera un allié précieux en la personne de Paul Carpentier, du Musée canadien des civilisations. La petite histoire raconte que l'opération Saint-Germain se serait faite plus ou moins à reculons puisque vingt ans plus tard l'acquisition des objets en question n'avaient pas encore été entérinée en bonne et due forme, c'est à dire acceptée par le comité d'acquisition, avec baptême du numéro et photo d'inventaire. Les roches de Saint-Germain auront été sauvées in extremis par le présent projet d'exposition qui a opéré sa sélection iconoclaste justement à partir de ces œuvres déroutantes. Les procédures d'officialisation devaient suivre...

Le changement de politique ne s'est donc pas fait du jour au lendemain. Le Musée canadien des civilisations poursuit toujours ses acquisitions auprès des antiquaires. Ce fut le cas pour la collection Félicien Lévesque, achetée en 1990 au Connecticut, à fort prix et sans documentation, alors que l'artiste produisait toujours à Cacouna ! Mais dans l'ensemble, on peut dire que peu à peu l'école des ethnologues s'est mise à gagner du terrain, voire à corriger les gaffes précédentes.

La collection Hosanna Dupuis témoigne de ce processus tout en méandre. Ce créateur au nom angélique avait été découvert au moment de la vague des *Patenteux du Québec* [11]. Par la suite, quelques-unes de ses œuvres se sont retrouvées sur le marché. En 1980, le

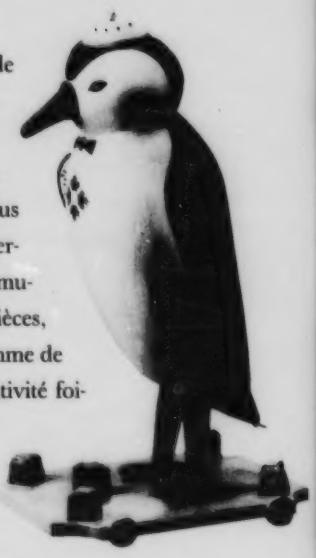


FIGURE 36
Hosanna Dupuis
Pingouin
vers 1975
bois polychrome,
68 x 34 x 38 cm
MCC 80-125

musée acquiert une importante série de pièces de Dupuis par l'entremise de la Gallery Graphics d'Ottawa. Mais comme cela arrive la plupart du temps avec les antiquaires, la collection est arrivée vierge de toute information. Près de quinze ans plus tard, une enquête dans le village natal de l'artiste permettra de retrouver son exécuteur testamentaire. Le musée a pu ainsi se porter acquéreur de plusieurs pièces, échappées de justesse à l'ouragan de Maskinongé, comme de trois albums de photos qui témoignent de la créativité foisonnante de Dupuis, sans parler des manuscrits de chansons, du certificat de patente et des vidéos inédits ! Il y a bien encore, au bord de la rivière, la maison toute ornée qui tient le coup et quelques plaques commémoratives dans l'église. Mais bientôt qui s'en souciera ? Seuls les documents du musée, rassemblés pour raviver la mémoire des objets, resteront pour témoigner de la belle folie d'Hosanna Dupuis.

Dans d'autres cas, il arrive qu'on soit moins chanceux. L'œuvre de Lauda Parent est arrivée au musée en 1971 par l'intermédiaire d'un tiers qui l'aurait eue pour une chanson et quelques bouteilles de bière. Une petite collection de miniatures acquise sans plus d'information sur son auteur. Le temps passe et les pièces tombent dans l'anonymat, faute de recherche adéquate[12]. Dix ans plus tard, le conservateur Steven Inglis part en chasse pour découvrir l'auteur de ces pièces énigmatiques. Il se rend à Sainte-Rose-de-Lima. Lauda Parent est mort dans l'intervalle, mais sa sœur Fabiola est toujours vivante, et les voisins ont encore des choses à raconter. Une histoire de vie s'ébauche, des photos de l'album de famille sont recueillies et un projet de monographie est lancé, qui ne sera malheureusement pas réalisé. Une autre décennie s'écoule, je me lançerai à mon tour sur la piste de Lauda Parent. Le village s'appelle maintenant Templeton, Fabiola est décédée et une

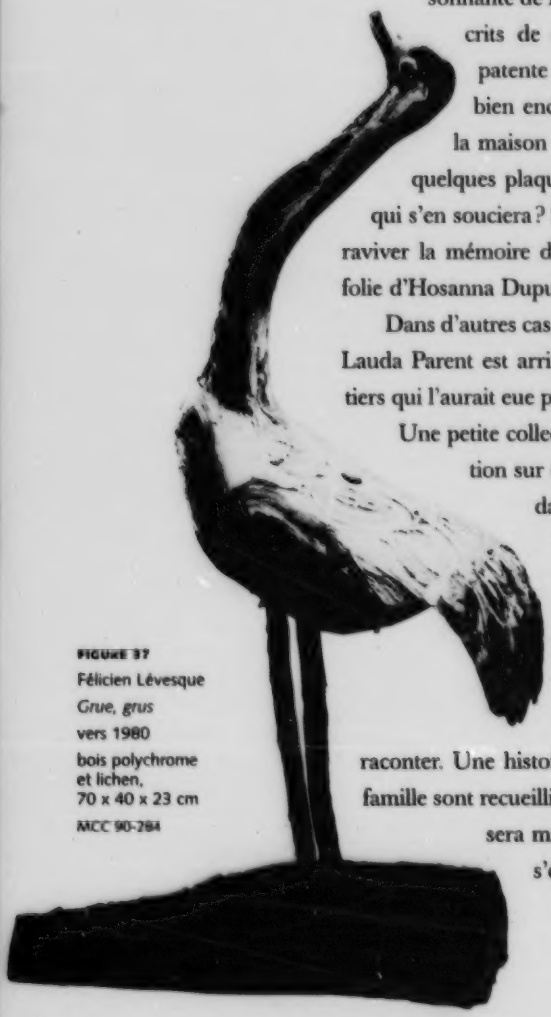


FIGURE 37
Félicien Lévesque
Grue, grus
vers 1980
bois polychrome
et lichen,
70 x 40 x 23 cm
MCC 90-284

vieille dame, qui a connu Lauda Parent dans son temps, pourra seulement me dire «qu'il a fait une belle vie...» La boucle est bouclée, les témoins ont disparu et il est désormais trop tard pour obtenir des témoignages de première main.

Il n'y aura pas eu à proprement parler de projet de collection de patenteux au Musée canadien des civilisations. Carpentier a donné le coup de pouce nécessaire à l'introduction d'Arthème Saint-Germain. Comme il s'est intéressé en passant au fabuleux Georges Bédard lorsqu'il travaillait à Québec. Mais somme toute, ses acquisitions auront été peu nombreuses, pris qu'il était par d'autres tâches. L'influence de Paul Carpentier s'est plutôt fait sentir par personne interposée. Ce seront ses collègues, en l'occurrence Pierre Crépeau et Jean-François Blanchette, chercheurs attitrés de la Division de folklore, qui ont ratissé le terrain. Au musée, les patenteux n'ont jamais constitué un objectif clairement identifié comme dans la démarche des auteures du livre du même nom. Mais on peut dire que leurs œuvres ne seront plus écartées du revers de la main comme auparavant et feront l'objet d'acquisition lorsque l'occasion se présentera.

À première vue, ce qui frappe quand on regarde les œuvres des patenteux, c'est leur hétérogénéité tant sur le plan des matériaux que des techniques.

Les matières, tout d'abord, sont carrément ignobles, surgies de la nécessité, sans plus aucune parenté avec les matériaux de la vieille école. On est loin du bois précieux et de la feuille d'or. Contre-plaqué, bouchons de bouteilles de bière, contenants d'eau de Javel, tout est bon. Quant au savoir-faire, on s'aperçoit tout de suite que la grande tradition des métiers d'arts, transmise de génération en génération, s'est éclipsée. Avec Ernest Gendron par exemple, la volumétrie ne s'encombre pas des effets de perspective de la Renaissance, car c'est avec un cure-dent que le peintre réalise sa peinture «unique au monde». Tout aussi simplement, le céramiste

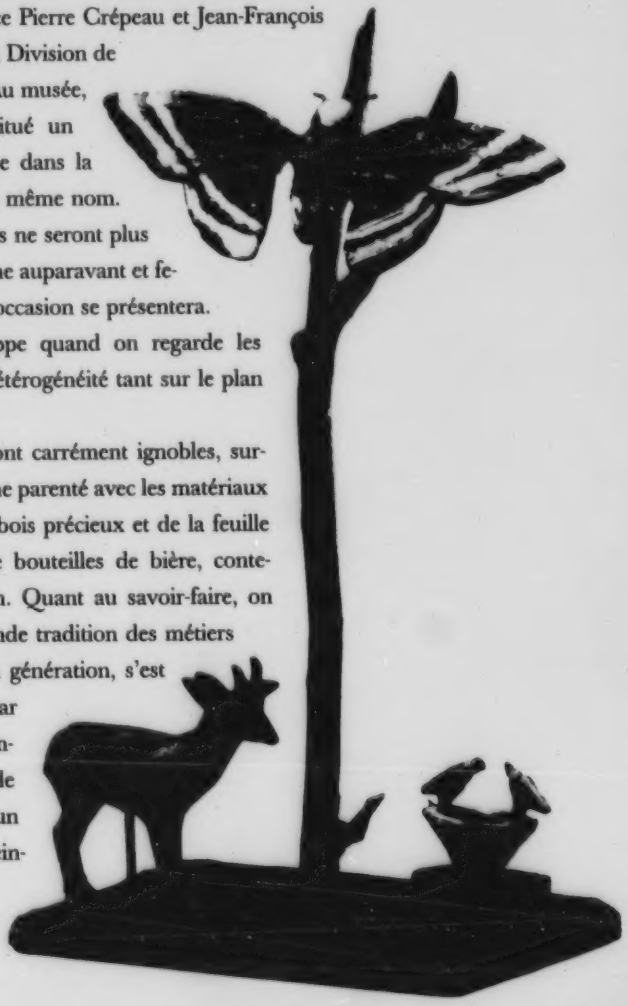


FIGURE 38
Lauda Parent
L'arbre au papillon
entre 1930 et 1960
bois polychrome,
25,5 x 13,5 x 9,5 cm
MCC 70-1035

Édouard Jasmin va apprendre ses principes de base dans des magazines de vulgarisation et il cuira toujours ses pièces à trop basse température, par peur du feu, d'où l'extrême fragilité de ses assiettes.

Sur le plan thématique, même antinomie des valeurs, même renversement complet par rapport aux anciennes perceptions[13]. Il n'y a plus de sujet imposé, plus de convenance à respecter : pour un Alphonse Grenier qui met en scène ses fantasmes les plus torrides, il y aura Lauda Parent qui se hasarde à livrer ses rêves les plus humbles. Chaque installation varie au gré des personnalités avec cet éclatement si caractéristique de l'esprit du temps.

L'attitude des collectionneurs a changé, elle aussi. La démarche ethnologique, qui privilégie le contact direct avec l'informateur, sans intermédiaire, s'est peu à peu installée. Au musée, cela se traduit par un volet documentaire nettement plus étoffé. Pour cette approche en profondeur, les techniques de plus en plus raffinées sont en mesure de brosser un tableau complet du processus de création. Les visites échelonnées chez le fabricant assurent le suivi de la production ; l'observateur ne se fie plus à ses seules impressions, il réalise maintenant des

FIGURE 39
Georges Bédard
Le Parc de Neu York au 16ime-sicècle vert la fin
vers 1980
acrylique sur bois, 81.3 x 122 cm
inscription du titre au verso
MCC 82-301

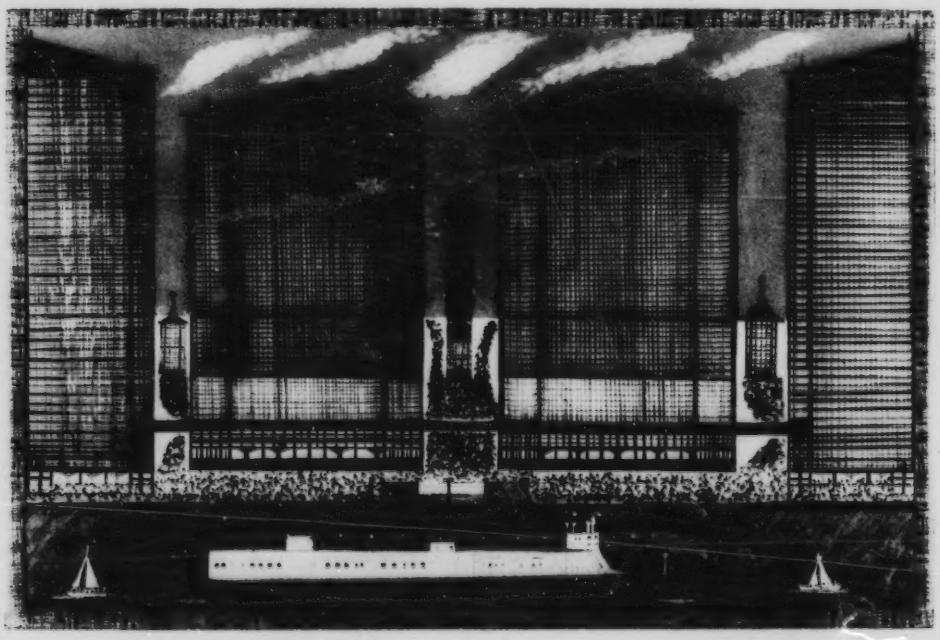


FIGURE 40
Ernest Gendron
Le fuhreur
entre 1970 et 1980
acrylique sur bois aggloméré, 25,7 x 30,7 cm
MCC 84-2

enregistrements de ses entrevues et s'offre à l'occasion une séance de photos, du style opération « mitraille », afin de fixer sur papier toutes les mimiques de son interlocuteur.

Même les fervents partisans de « l'école des antiquaires » finiront par se convertir aux délices de l'enquête documentaire. Ainsi Wes Mattie, celui-là même qui fut le médiateur de Sharpe au musée, sera mis en contact avec l'œuvre exceptionnelle d'Archélas Poulin, abandonnée aux mains des *dealers* qui s'apprêtaient à démanteler sa roulotte pour vendre les sculptures une à une. Alerté par ses contacts dans le milieu, le chercheur arrivera juste à temps pour empêcher le désastre et racheter les pièces pour le musée. De fil en aiguille, ses recherches lui permettront de retracer la fille de l'artiste, qui s'avérera une source d'information extrêmement précieuse. Il s'agit d'un cas exceptionnel où les deux formes d'approvisionnement ont pu se compléter de façon heureuse.

FIGURE 41
Édouard Jasmin
À louer pour l'été, appelez à la grange
1982
céramique polychrome, 27 x 19,3 x 5,2 cm
MCC 83-1815

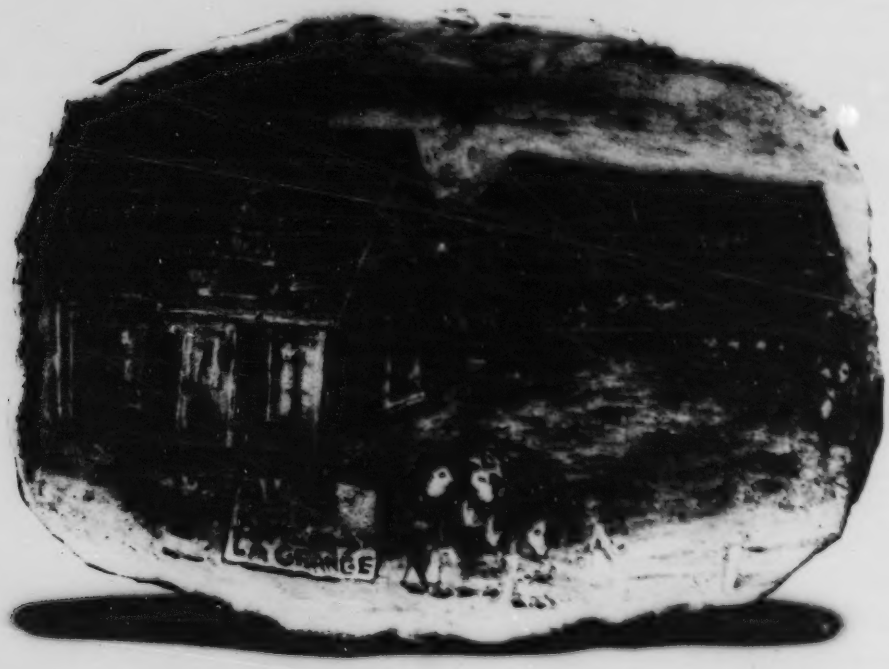


FIGURE 42
Alphonse Grenier
Boîte à musique
vers 1970
matériaux divers,
143 x 95,5 x 46,5 cm
MCC 79-436

Un autre élément qui dérive de l'approche ethnologique se situe dans l'émergence des répertoires au sein des collections. Finie l'époque où l'on prélevait une pièce au petit bonheur la chance. Le musée opte pour une connaissance approfondie en collectionnant de façon plus systématique. On n'hésitera pas, le cas échéant, à raffler la production entière d'un inconnu, comme ce fut le cas pour la centaine de peintures de Georges Bédard. Bien sûr, il y a des exceptions à la règle : en 1993 par exemple, le cabinet à liqueurs de Jean-Yves Grégoire arrivait sans curriculum vitae. Le musée aurait pu s'abstenir, mais la « tentation d'exposer » fut trop forte...

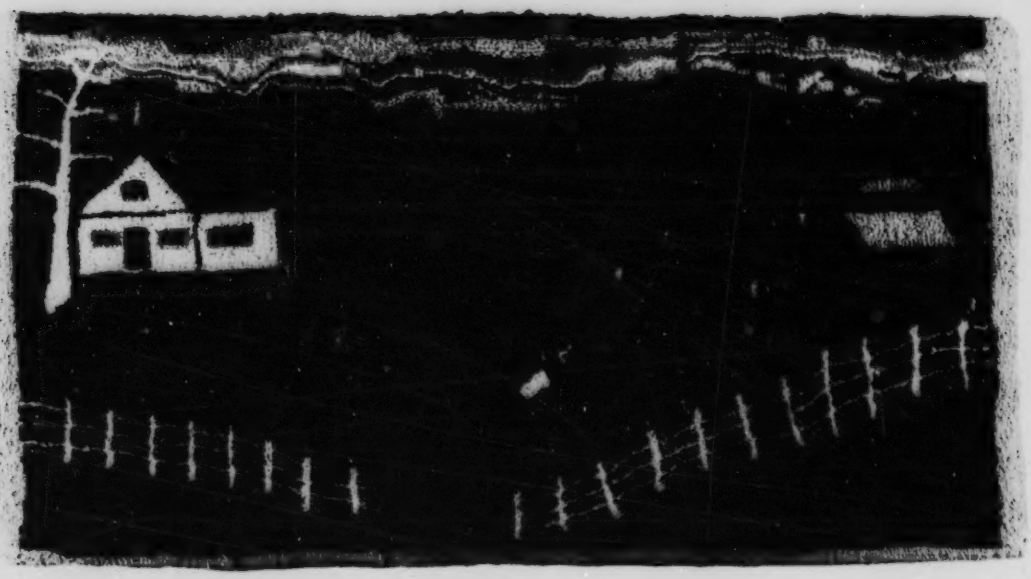
La collection des patenteux déconstruit tout ce qu'on avait vu jusqu'ici. Les repères traditionnels ont vacillé et avec eux une vision du monde. Du même coup, sur le plan de l'iconographie, les sources d'inspiration se sont mutipliées : on retrouve les thèmes habituels de la vie quotidienne et de la nature comme ceux de la religion et de l'histoire, mais également les images surgies de l'inconscient ou de la société de consommation, des grands mythes chrétiens ou amérindiens... Ce bouillonnement correspond à une conception du pays de plus en plus désireux de s'assumer avec ses tares comme ses excès. L'image collective qui se dégage de cette collection est joyeusement déviante et correspond à l'optimisme de l'époque où tout était possible. En cette période de contestation des valeurs de la société de consommation, les œuvres des patenteux, qui sont réalisées pour le plaisir essentiellement, ne sont pas à vendre et échappent au marché, pour l'instant.

On aura compris, ici aussi, l'influence du contexte d'émergence sur le contenu de la collection. Sur les traces de cette ethnologie « sauvage » à l'origine de la découverte des patenteux, les professionnels qui se chargeront des acquisitions pour le musée auront à cœur de

ramasser l'information pertinente de la bouche même des producteurs. Le parti pris populiste qui préside à toute cette démarche se rattache à la vague de démocratisation, liée à la Révolution tranquille, et en aura agacé plus d'un. Quoi qu'on en pense, il fallait une certaine dose de courage pour affronter le présent et se lancer ainsi dans l'investigation de la création tous azimuts. Cela ne veut pas dire que la réception fut toujours très enthousiaste. Pour beaucoup, encore aujourd'hui, l'art des patenteux se résume à « des bébelles de fond de cour » qui outragent le bon goût[14].

Il y avait pourtant une curiosité bien légitime à se lancer dans cette exploration du côté obscur de nous-mêmes. Pour la première fois dans notre histoire, on privilégiait la reconnaissance d'une démarche de création sans la référence obligée aux glorieux antécédents. C'était également la découverte de notre américanité qu'on saluait avec la collection des patenteux du Québec.

FIGURE 48
Jean-Yves Grégoire
Armoire à liqueurs
1976
matériaux divers,
168 x 81 x 52 cm
inscription : *3 juin 1976, évites de donner si tu crains de pouvoir reprendre \ ne cherche pas ce que tu dois être mais trouves qui tu es*
MCC 92-396.1-16



Des clôtures, j'en ai tellement faites dans ma vie que je n'ai pas besoin de les dessiner avant de commencer.

FIGURE 44
Oliva Charlebois-Larente
Sans titre
1978
laine, coton et
fibre synthétique sur jute,
99 X 53 cm
MCC 80-583

Oliva Charlebois-Larente
Photo: Jean-François Blanchette, 1981
MCC 584-7320

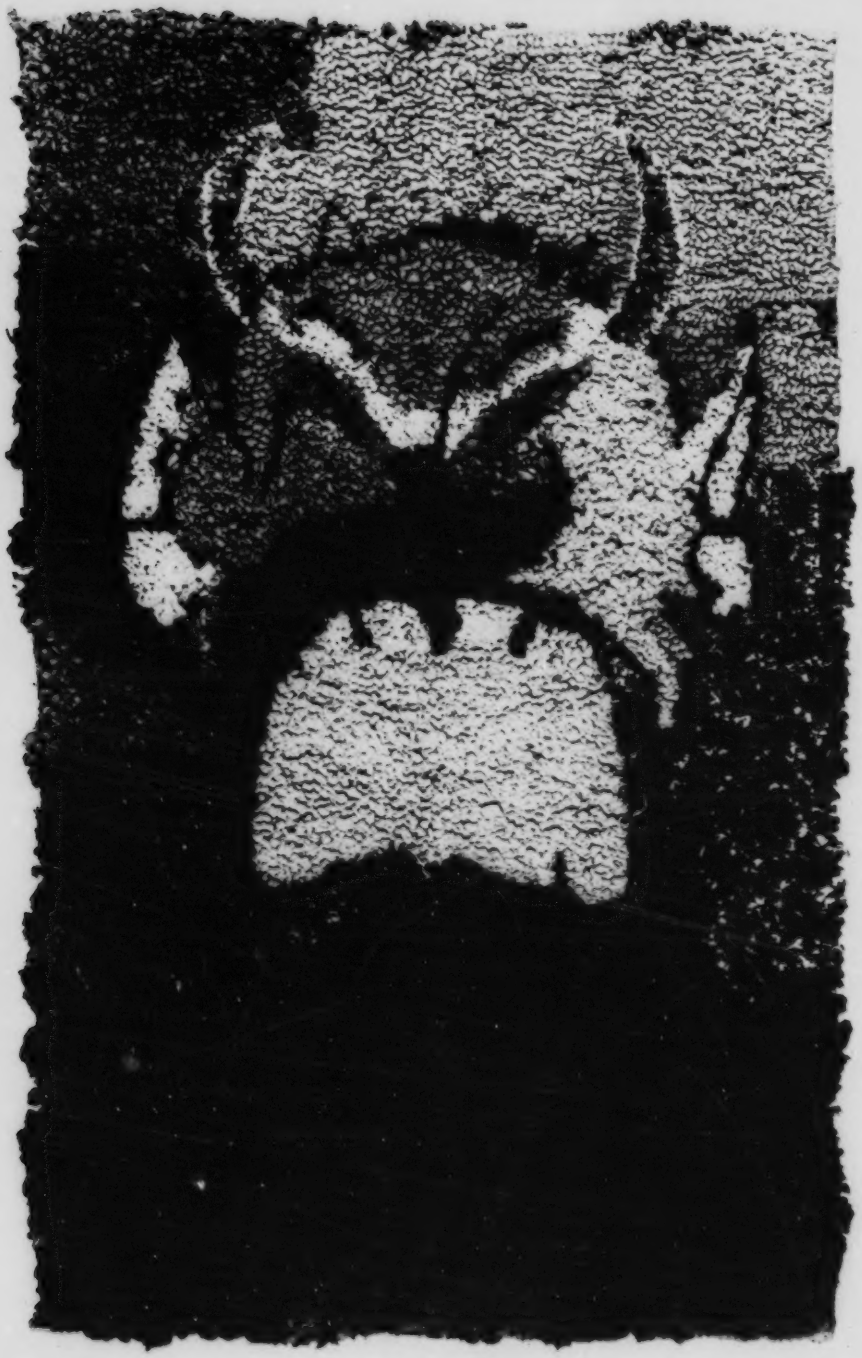


FIGURE 43
Bernadette Morin
Le Diable
1975
coton et
fibre synthétique
sur jute,
58 x 94 cm
MCC 80-604

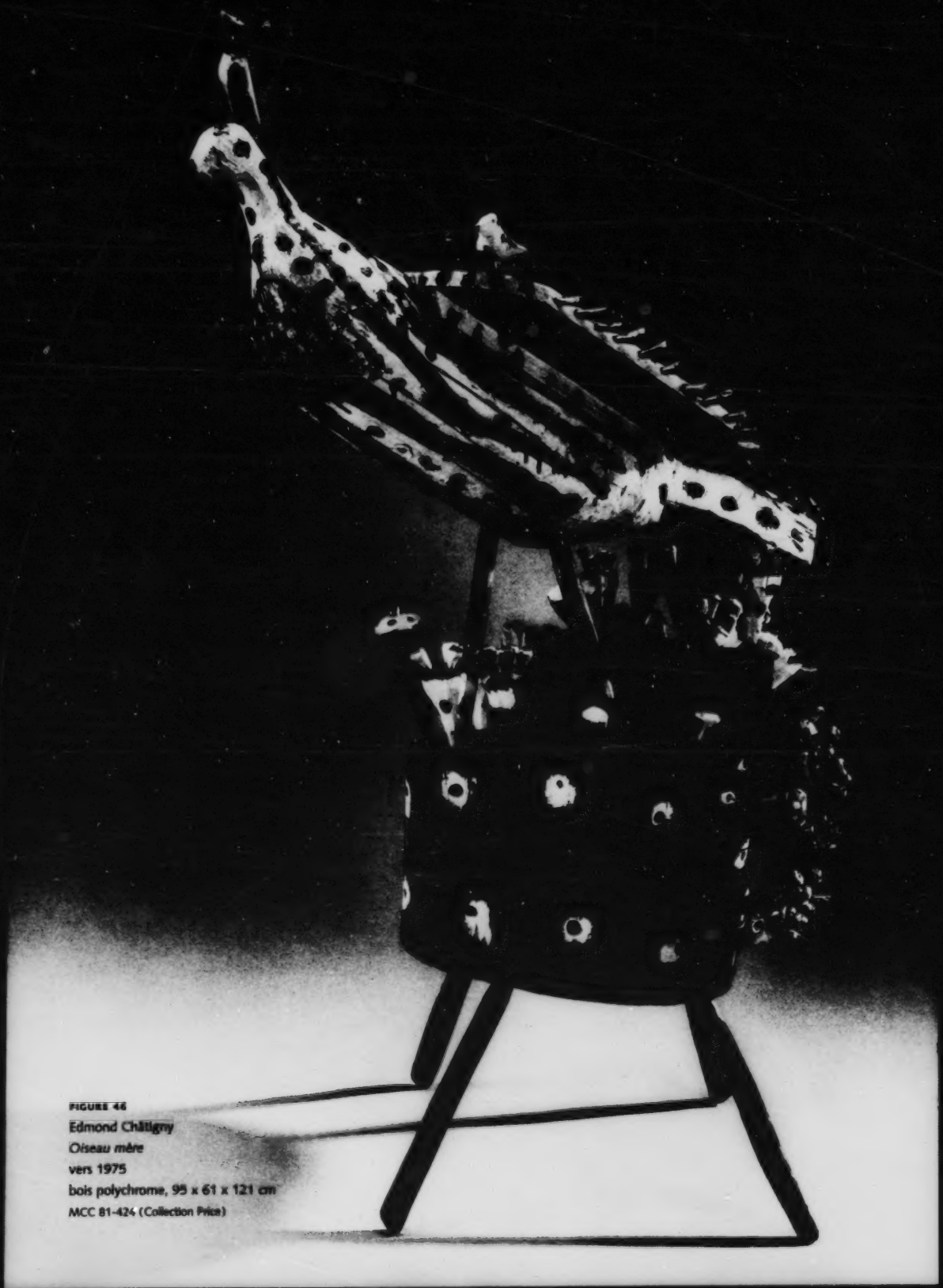


FIGURE 46
Edmond Châtigny
Oiseau mère
vers 1975
bois polychrome, 95 x 61 x 121 cm
MCC 81-424 (Collection Price)

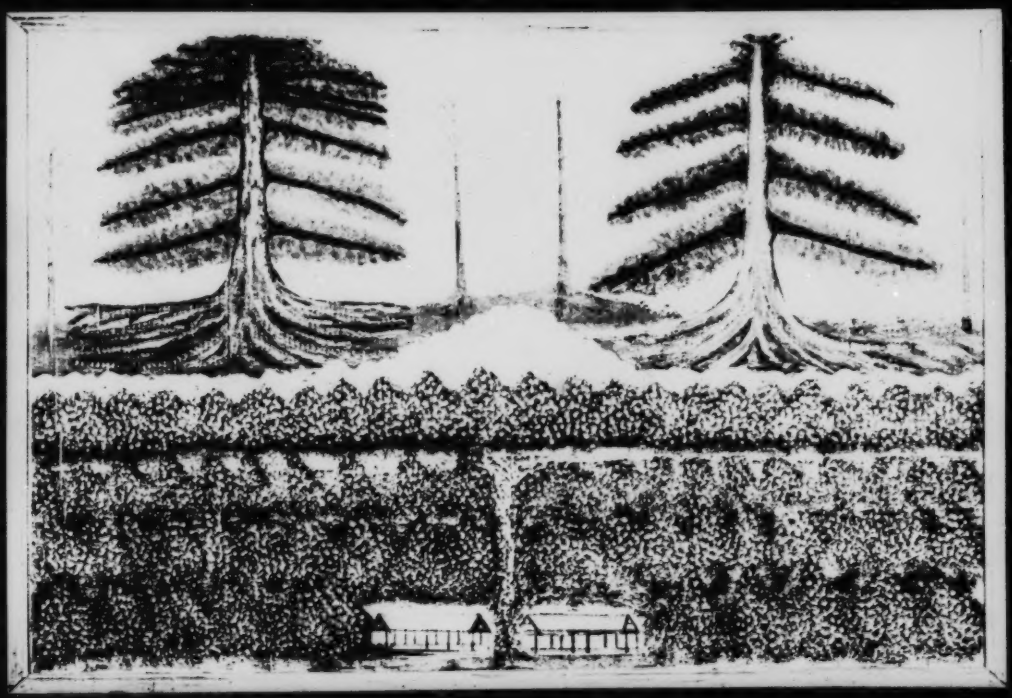


PLANCHE I

Georges Bédard

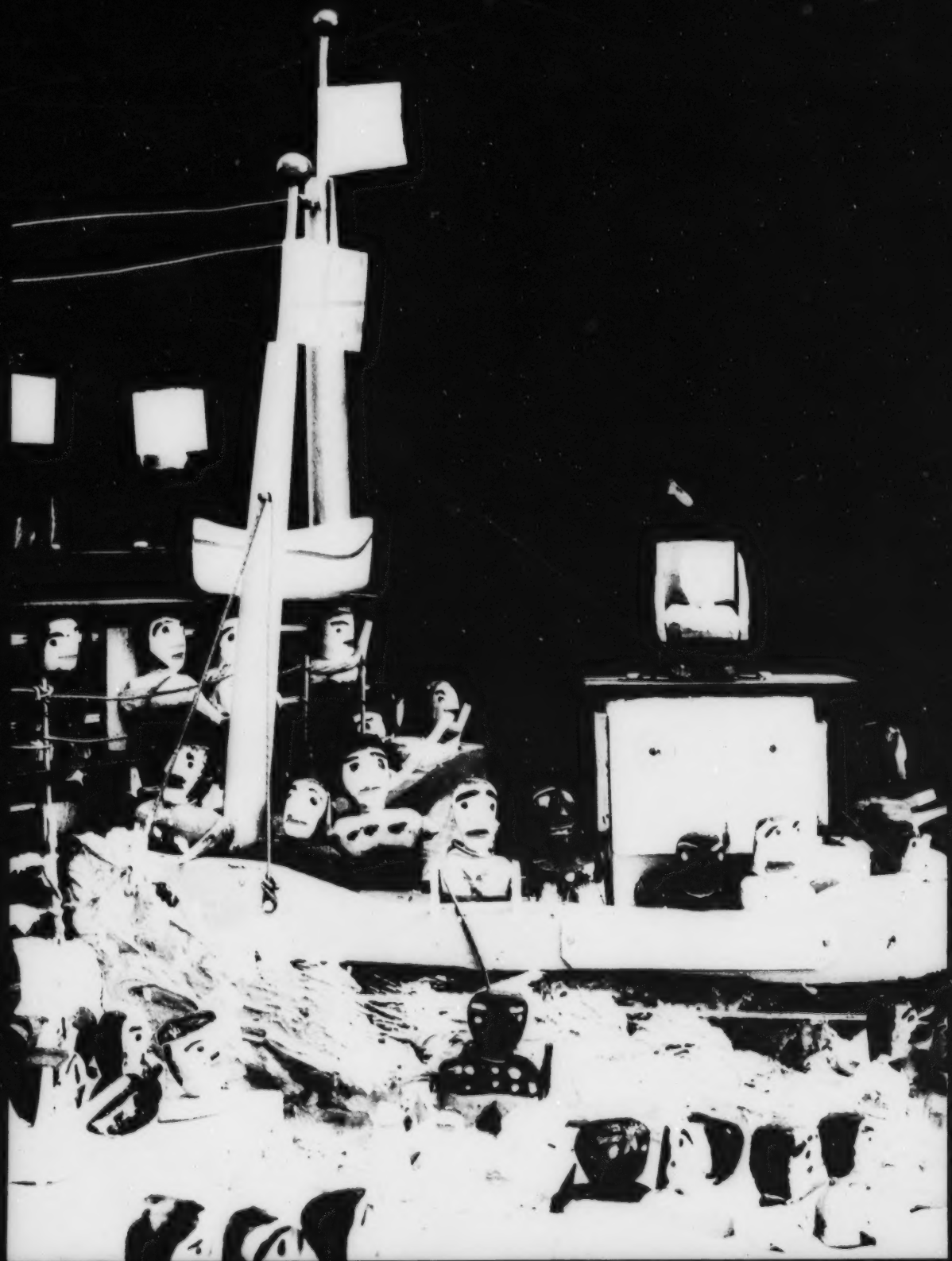
Verger canadien rare de tous Beauty, unique au Canada

vers 1980

acrylique sur carton
104 x 152 cm

signé avec l'inscription du titre au verso

MCC 82-306



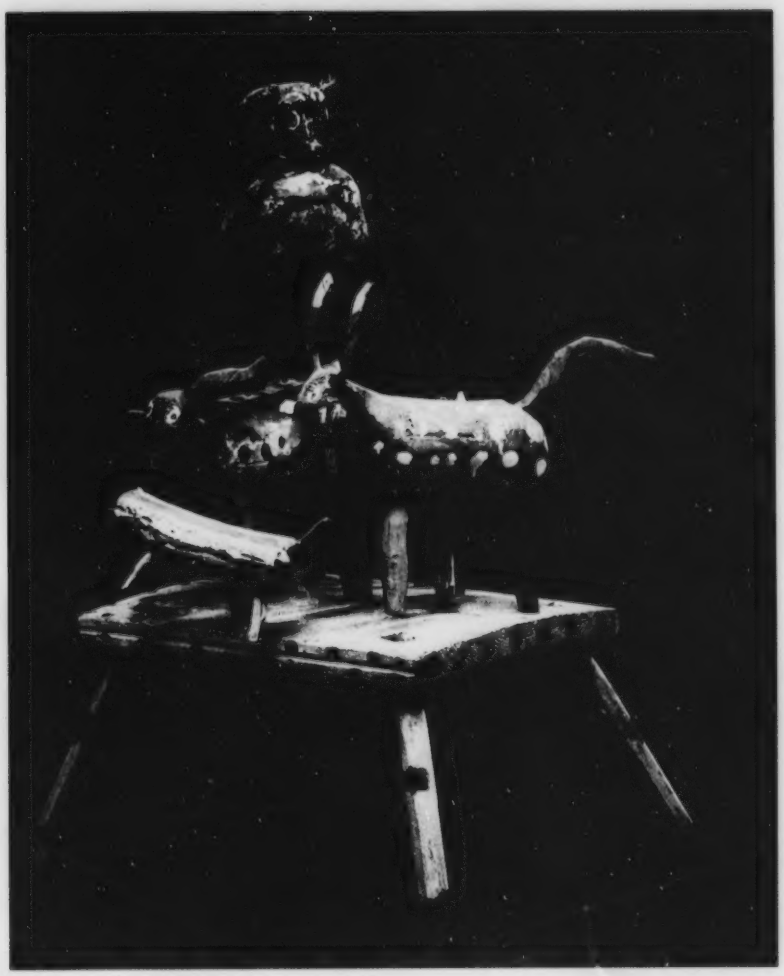
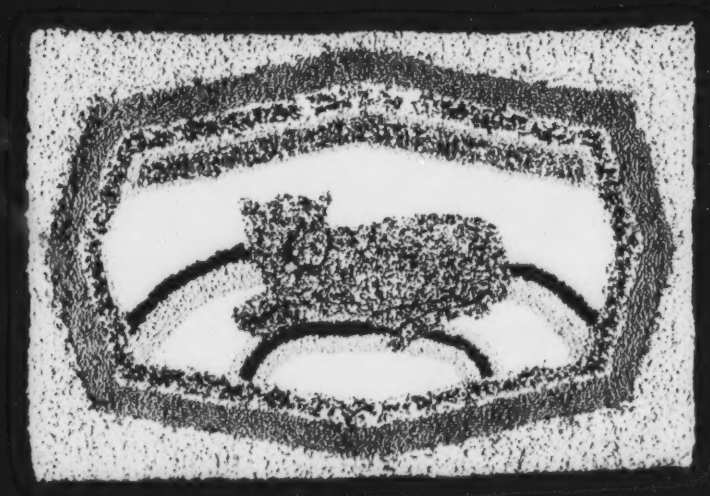


PLANCHE 3
Edmond Châtigny
Sans titre
vers 1975
bois polychrome,
53 x 38 x 33 cm
MCC 82-173

PLANCHE 2
Félicien Lévesque
Le naufrage de l'Empress of Ireland,
Détail de la figure 63

PLANCHE 4
Noë Champagne
Le chat
vers 1980
laine sur toile de jute,
75 × 51 cm
MCC 80-660



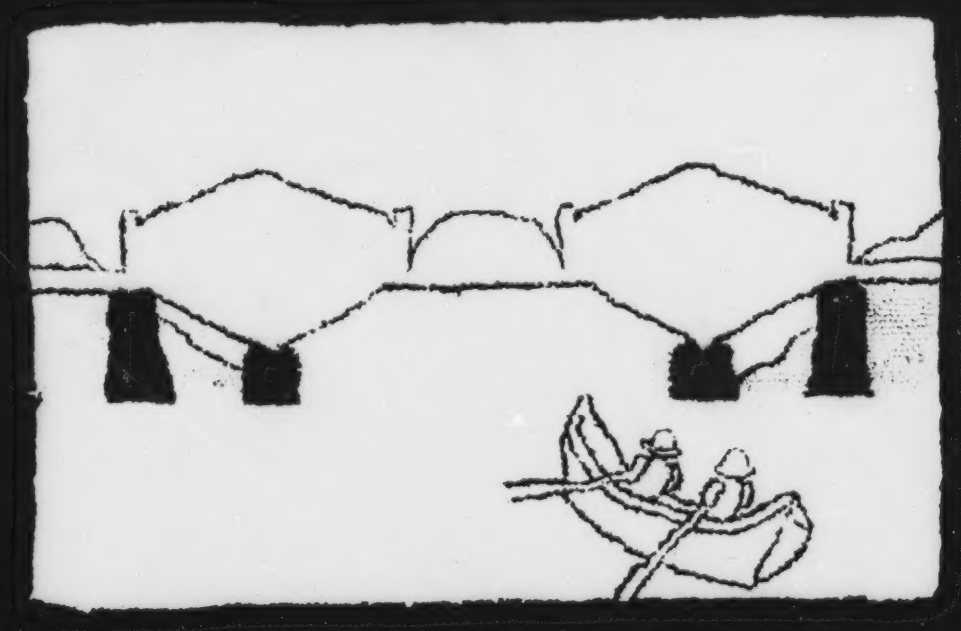
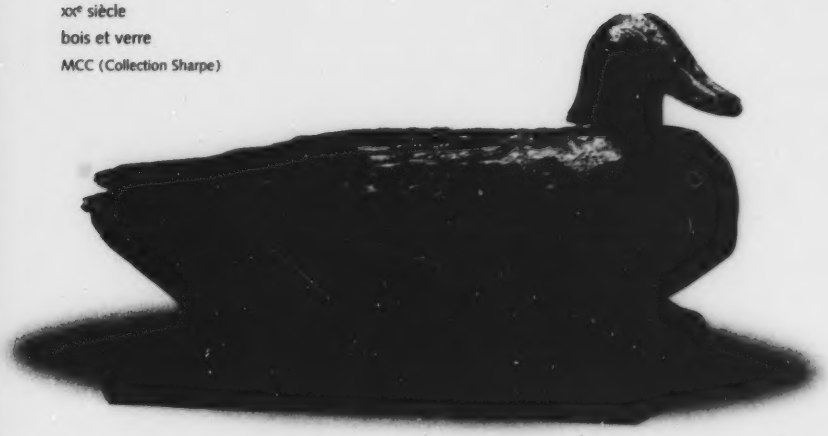


PLANCHE 5
Artiste inconnu
Le pont de Québec
laine sur toile de jute,
58,4 x 91 x 4 cm
MCC 75-919

PLANCHE 6
Maria Laplante Joyal
René Lévesque en conférence
vers 1970
laine, coton et fibre synthétique sur jute,
101 X 62 cm
MCC 80-151 (Collection Sharpe)

PLANCHE 7
Artiste inconnu
Appelants
XX^e^ siècle
bois et verre
MCC (Collection Sharpe)



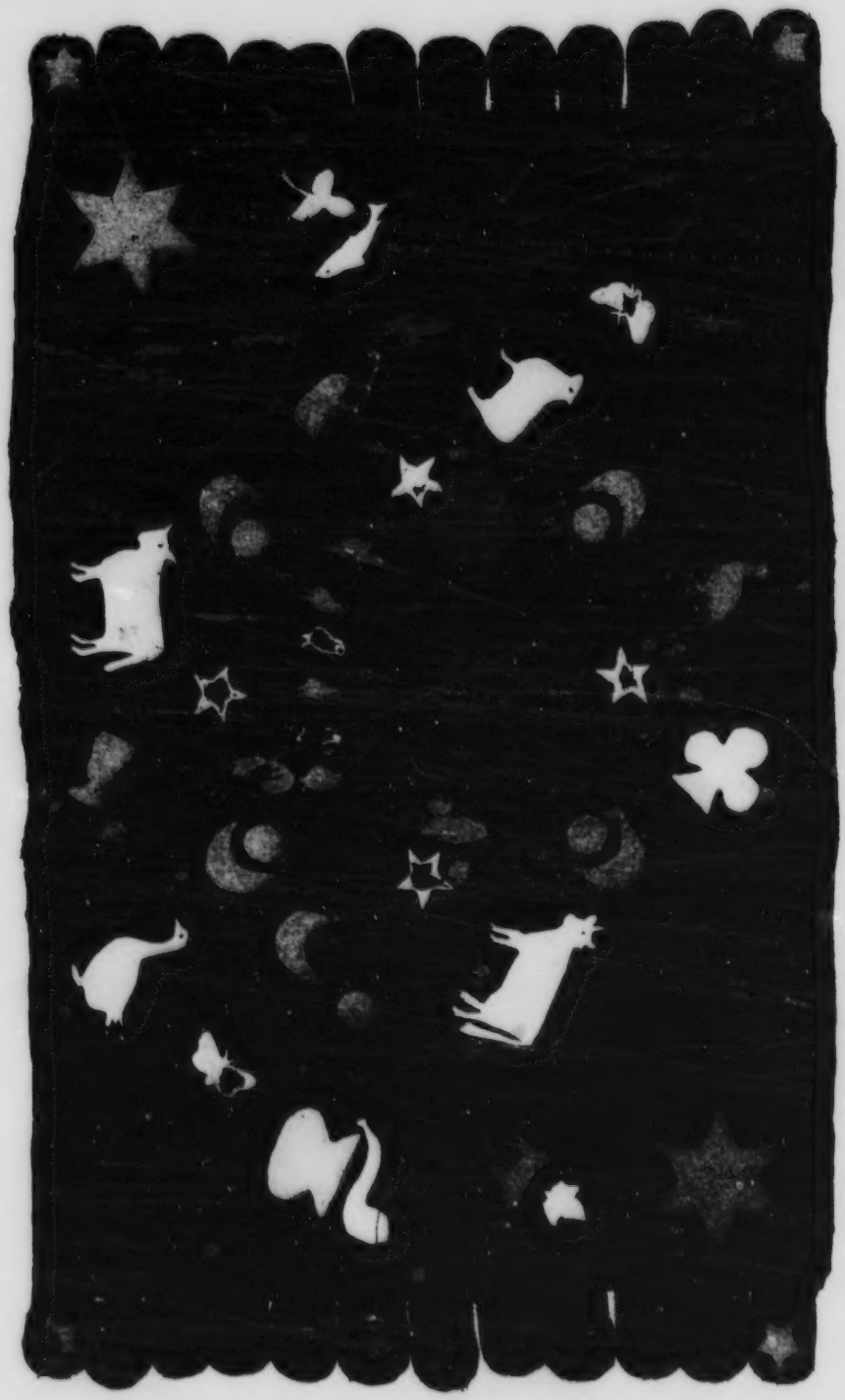


PLANCHE 8
Artiste inconnu
Tapis
XX^e^ siècle
feutre et laine,
79 x 49 cm
MCC 77-569
(Collection Sharpe)

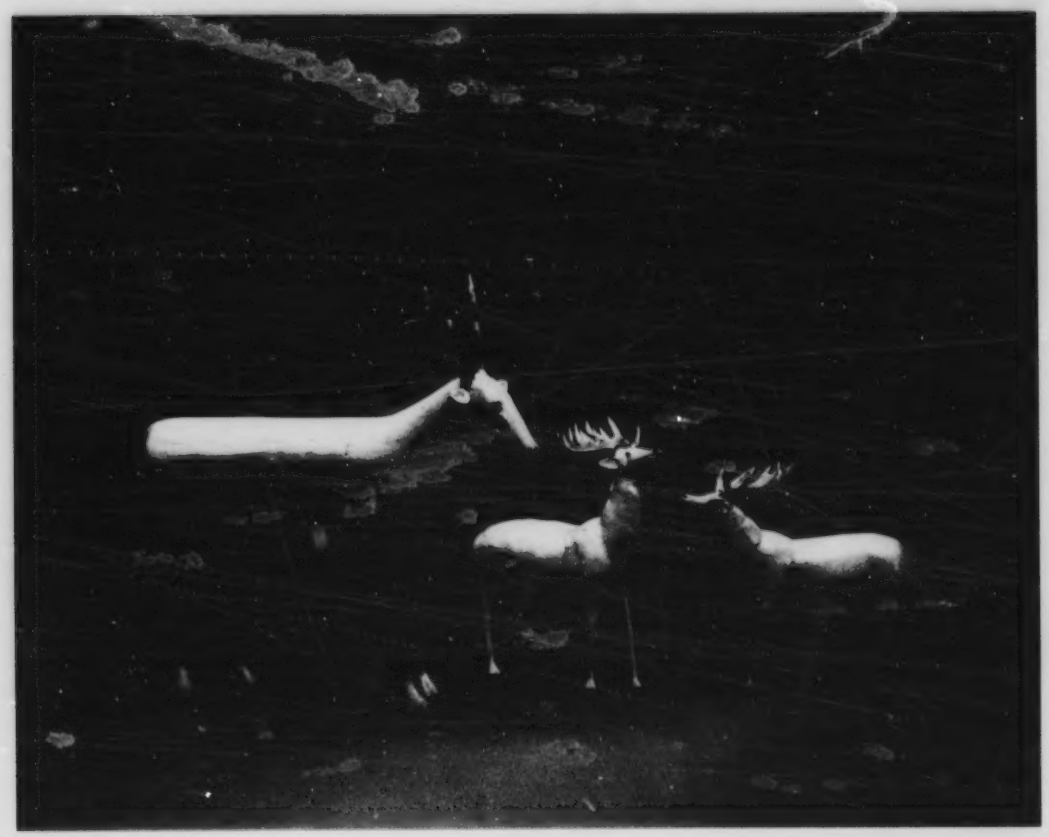


PLANCHE 9

Philippe Roy

Les rennes

vers 1975

bois et métal

91-102 : 32,6 x 12,9 x 29 cm
91-104 : 17,4 x 4,7 x 18 cm
91-105 : 17,3 x 4 x 16 cm

PLANCHE 10
Madame Paul-Émile Lacombe
Jeux de cartes
1978
laine sur toile de jute
146 x 66.5 cm
MCC 78-175 (Collection Sharpe)

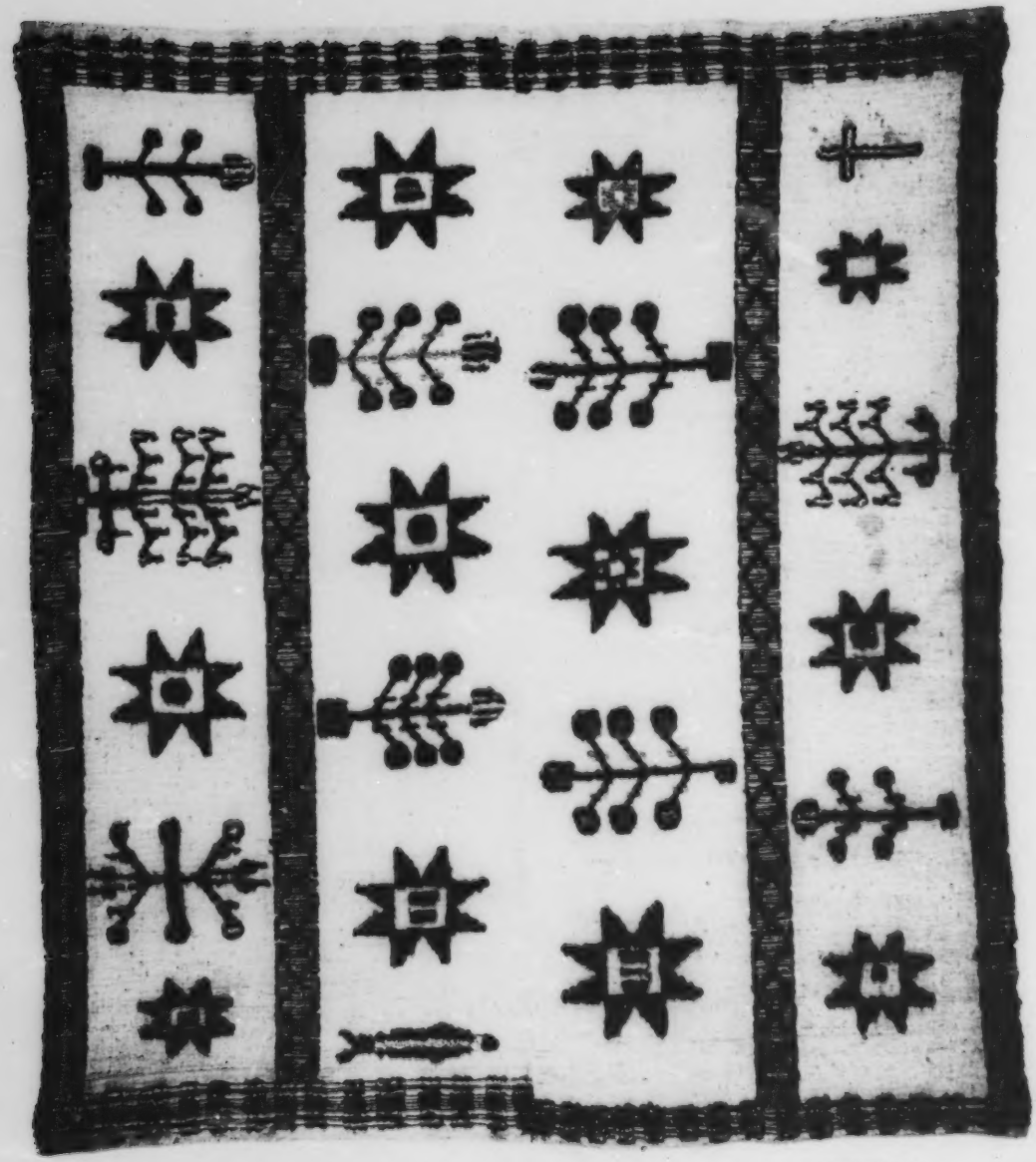


PLANCHE 11
Madame Boudreault
Ile aux Coudres
Couverture boutonnue
vers 1875-1900
laine et coton, 177 x 200 cm
MCC A 293

PLANCHE 12
Charles Barbeau
Bureau de toilette
début du XX^e siècle
Bois vernis et porcelaine
197 x 122 x 52.5 cm
MCC 70-464

PLANCHE 13
Archélas Poulin
La récolte,
Détail de la figure 67

PLANCHE 14
Louis Jobin
Tête d'apôtre (Saint-Paul ?)
bois et mastic, 34 x 16 cm
MCC 79-655

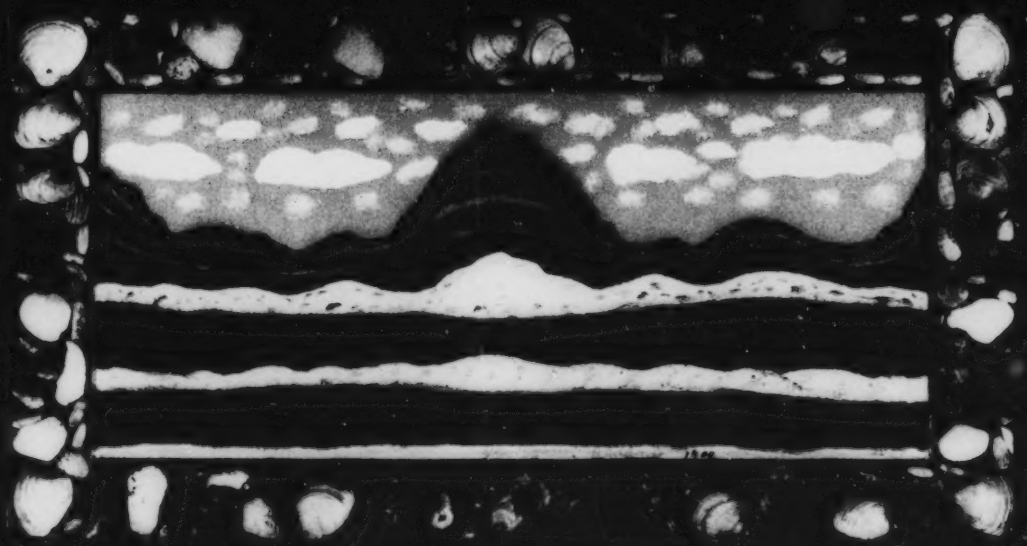
DEUXIEME PARTIE

Témoignages

Contre tous les enfermements

Les «patenteux du Québec», dont quelques unes des œuvres sont rassemblées ici, font figure de déviants et d'anarchistes dans cette société si bien réglée. Dans une espèce de frénésie et de transport, ils outrepassent tous les codes et protestent ainsi contre les enfermements dont rêvent les technocrates et bureaucrates qui règlent notre vie matérielle et symbolique. Il n'y a pas à s'étonner si d'aucuns, devant cette prolifération de formes, de couleurs et de matériaux, n'ont que le mot de «quétaine» à la bouche et se détournent scandalisés devant ces œuvres.

Marcel Rioux, préface des *Patenteux du Québec*, Montréal, Parti Pris, (1974) 1978.



Georges — Bédard
les Rapides, dangereux
du Klondike
de 1800 à 1900
la gueillette de l'or
trouver sur le sol
canadien

Georges Bédard

Sainte-Agathe-des-Monts
né en 1912

Je suis bon par les livres d'histoire, puis je suis bon pour faire les reliefs, les montagnes nues : les volcans, le mont Sainte-Hélène, le Mont Everest, figurer ça. C'est du gravier. Quand que je viens aux arbres, vous avez à peu près vu un peu ma capacité.

« LÀ, JE VOUS CONTE LE GRAND CONTE. Sais-tu pourquoi ? C'est pour faire comprendre le motif des buts, le don ou quelque chose, quoi ce que c'est qu'une personne qui aurait une pas pire intelligence puis qui manque de capital, qui manque d'argent, comment ce qu'il s'y prend..

Moi, je suis collectionneur d'argent : pièces d'or, de papier, puis toutes ces choses-là. J'ai fait le Canada pendant quinze ans… J'étais pas un peintre plus que le milieu du chemin fait des peintures. C'est rien qu'un rêve…

J'ai pris la job d'ingénieur à dix-huit ans, la cravate dans le cou, si tu veux, mais le cœur arraché.

Arrête un peu, je suis venu au monde en 1912. Quand que t'aurais été trois ans à l'école puis que t'as jamais appris le dessin, que t'as été ingénieur dans quatre, cinq provinces, et puis quand tu tombes à ta retraite, tu te prends à faire de la peinture à ta propre idée… J'ai fait ça calmement, comme ma série des trois ponts puis d'autre chose : des rêves personnels.

C'est pas le domaine, la mode d'un spécialiste, d'un peintre qui fait les personnages. Je suis pas dans ce domaine-là. Astheure, j'ai fait quatre patentes, moi ici, que j'ai pas montrées à personne, pour faire les

FIGURE 47
Georges Bédard
Les Rapide, dangereux du Clainday de 1800 à 1900 la gueillette de l'or trouver sur le sol canadien
vers 1980
acrylique et coquillage sur contreplaqué, 65 x 122 cm
signé avec l'inscription du titre au verso
MCC 82-299

Ce que je préfère, c'est dans moi, c'est là dedans ma force puis mon adroisse. C'est là que je suis en dehors des artistes. Je suis pas un artiste avec des beaux grands pinceaux mous puis tout ça.

Georges Bédard
Photos de Jean-François Blanchette
1982
MCC

arbres. Voyez-vous les coups de pinceau, puis tout le relief? Ça fait que j'ai fait l'instrument.

Ça ici, c'est une bouteille pour la colle. Quoi c'est que ça fait, ça? Ça fait des fraises. Quand que tu fais un terrain, il y a des gros arbres. Chez un cultivateur souvent il y a des fraises sur le terrain. Ça fait que tu touches, tu donnes un petit coup dessus pour faire une ressemblance. Ça, c'est un jardin de fraises. Comment vous le trouvez? Depuis que j'ai fait des tableaux, savez-vous de quoi je suis satisfait? De rien de quoi ce que j'ai fait. Ça serait un péché de dire autrement, de me vanter: la grande air m'appartient pas.

C'est toutes sortes de petits contes de fées. Calvaire, c'est pas plus ça! Il y a à moitié des histoires de menteries... Je vas vous montrer des choses que vous avez jamais vues. Vous allez être écœuré! Vous allez constater, vous allez dire: Ça prend un vieux calvaire pour faire des affaires de même! Vous pourrez pas faire autrement. Vous allez dire: C'est instuctif, il en a dans la tête, le gars, ou bien non c'est un vieux pas fin. J'ai pas l'adroisse de faire de quoi de bien beau. Ma fierté est sur l'unique. C'est là la force: dans la rareté...

Moi, toujours le domaine, j'avais ça dès le début, le relief comme je vous ai montré... De quoi pour fendre l'œil à tout passant.

Ce que je préfère, c'est dans moi, c'est là dedans ma force puis mon adroisse. C'est là que je suis en dehors des artistes. Je suis pas un artiste avec des beaux grands pinceaux mous puis tout ça.

Ils iront pas se fourrer les mains dans des affaires de même, eux autres. Ils ont des pinceaux, regarde, pour faire de la peinture. Ils font pas de la bouette puis des affaires, tu sais. C'est là dedans que je suis unique au Canada, je le dis... Tout ça, ces choses-là, j'avais le goût à ça

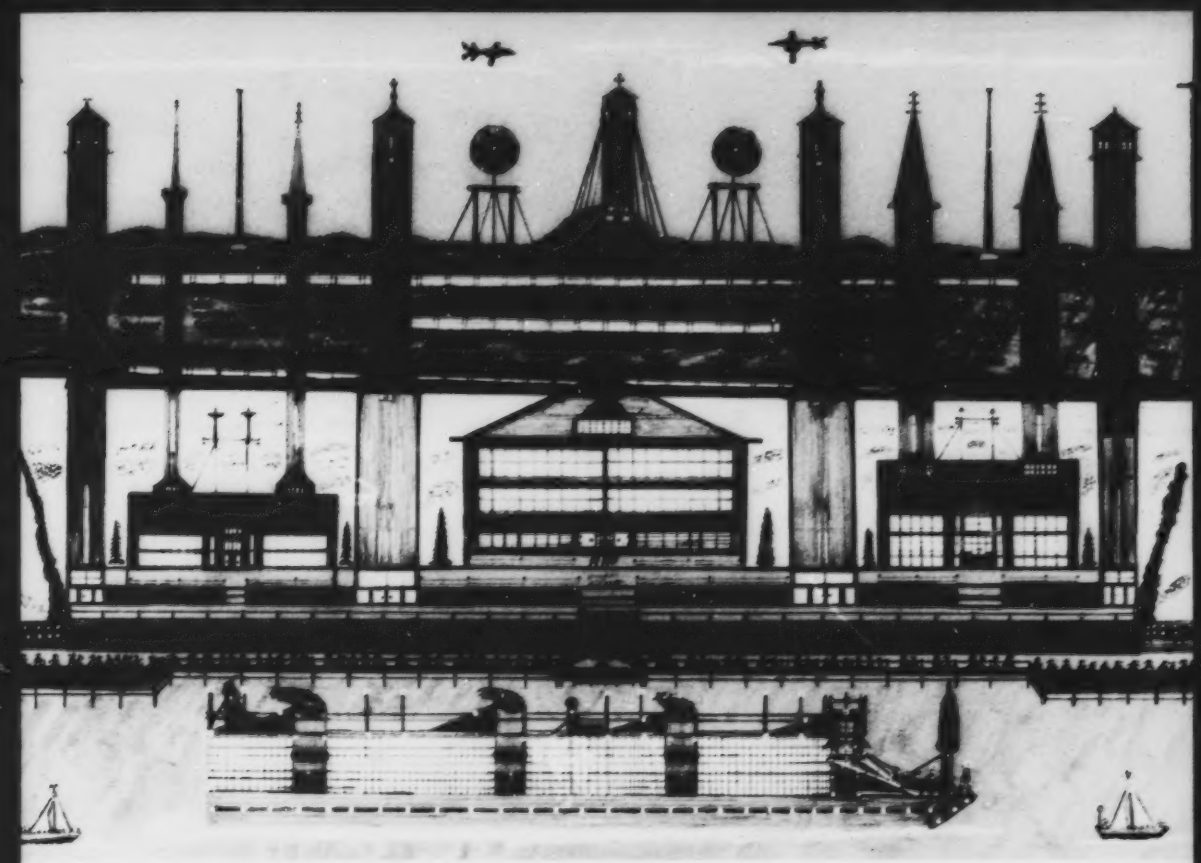


FIGURE 48

Georges Bédard

Defence Américaine : 1939 à 1945 : à l'époque de la guerre de l'Almagne : c'est à dire Hitler désirant vaincre l'univers : ville forteresse américaine contre les attaques de l'Almagne

1980

acrylique sur bois, 80.9 x 121.8 cm

inscription du titre au verso avec la mention : *tableau représenté par décints Georges Bédard mars le 15 1980 62 rue St-Agathe des Monts*

MCC 82-298

à n'en mourir, mais je les possédais, ils étaient dans moi. Les professeurs, n'importe qui, disaient que j'avais une main d'artiste, mais le père disait : Va-t-en pour apprendre le métier d'ingénieur. Ça fait que j'ai été trahi par mes parents involontairement. On tombait sur les moulins à scie à dix ans. Ça fait qu'on a fait notre vie ignorants.

J'ai dit : Je vas me revenger, parce que j'étais enragé de l'ignorance de mon père, pour pas me comprendre, me donner ce que je voulais… Moi, j'en ai eu de la misère, puis qu'est-ce que c'est que je me suis revengé, c'est qu'étant moins pauvre que mon père, on a été une escousse qu'on avait six moulins à scie, j'ai pas pris mes petits gars à dix ans. Je leur achetais des patins puis je les envoyais… C'est pour ça que suis enragé puis ambitionné pour moi. Puis je vas mourir enragé. Ah oui, la justice… C'est ça, la vie. J'ai fait la vie de colporteur. J'ai été mal usé. Après ça, j'ai été bien averti.

Quand j'ai commencé les peintures, j'ai été obligé de rester, de par les traitements de ma première femme. Puis donc, je ne pouvais plus

J'étais pas un peintre plus que le milieu du chemin fait des peintures. C'est rien qu'un rêve…

faire de collection d'aucune chose. Quand j'ai vu ça, j'ai dit à ma femme, mon épouse, on habitait le deuxième étage: Si tu veux, je vas barbouiller des affaires, si ça te fait rien, à cause c'est pour me désennuyer. Ça fait que c'est comme ça que le début a commencé de ça. Puis là, j'en ai fait. C'était la maladie de ma femme. Parce que j'ai été six mois à la maison puis je m'ennuyais. Je faisais ça pour donner un souvenir aux enfants, pour barbouiller au commencement. Puis ils ont tous trouvé ça beau, puis beau, puis beau, puis tiens bon. Ça fait que ça m'a intéressé à continuer.

Quand je finis un tableau, qu'il soit beau, moyen ou pas regardable, j'ai toujours sorti le meilleur de moi-même… Je travaille pour moi.

La rareté d'un tableau, c'est plus que tu le fais parler sans l'expliquer. Le cadre, le tableau qui parle tout seul. L'arbre parle pas, mais s'il est le sapin ou le bouleau, s'il est fait comme un sapin ou un bouleau qui est blanc, il va parler tout seul avec votre esprit. Ça fait

que vous allez le lire. Ca fait que c'est ça que je me pratique…

Ma tête travaille tout le temps. Si je travaille pas, elle travaille en esprit, tu sais.

Ça veut dire que j'ai une ferme confiance, sans orgueil, en moi-même. Dans la vie, tu vas aller fourrer ton nez dans mille affaires, puis ça va être le même gars. Tu vas te poser des réflexions, tu vas voir des mystères en avant de toi qui vont te dépasser. Tu vas te dépasser toi-même dans un nombre de choses que tu te fais pas une idée. Tu vas être pris avec toi-même. Puis quand que ça fait pas sur une affaire, si tu vas grafigner dans une autre, fourrer ton nez ou quelque chose, tu vas te dépasser. C'est la phrase qui est la première puis la dernière des phrases que je te dis. Tu vas être dépassé avec toi-même, après toi-même…[1] »

Des petits bonhommes, des prospecteurs. Regarde, ils viennent pour la pêche puis ils viennent regarder le galet, le terrain. C'est des espèces de pirates, si vous voulez, de quoi qui est assez dangereux…

Noé J. Champagne

(Ti-Père Artiste)

Bishopton
né en 1919

« Il y a des femmes qui ont dit : Crime, t'es meilleur que nous autres !

Bien, vois-tu, ma broderie, moi, c'est une détente de mes autres affaires quand je suis écœuré, ni plus ni moins. Des fois je me lève la nuit. Une idée me passe dans la tête, puis je vais aller faire mon dessin. Ça, je vais te le dire, c'est rendu une thérapie pour moi.

Parce que dans toutes les pièces que je fais, moi, c'est un défi que je fais avec des couleurs. J'aime toujours les défis. J'ai toujours travaillé avec des défis. Qu'on ne me dise pas que ça se fait pas, parce que moi je vais l'essayer. Têtu comme une mule.

J'aime la couleur, moi. Quand c'est une pièce qui a bien du rouge : quand je l'ai faite, ça veut dire que j'étais en crisse sur quelque chose. Là, tu vas voir bien du rouge dans mes pièces, puis des zig-zags comme des éclairs. Parce qu'ils disent qu'on s'exprime dans nos pièces.

Je vais voir mon modèle dans un livre, je vais me le copier, je vais me le dessiner. Mais les couleurs-là, wow : c'est moi.

Je prends des livres d'enfants… Des dessins pas colorés, ah oui. Ça me laisse toute la liberté de créer mes propres couleurs. Mais c'est l'agencement de mes guenilles qu'il faut que je fasse. C'est ça que les peintres ne comprennent pas.

Noé Champagne
Photo : Jean-François Blanchette, 1980
MCC 85-3420

Quand mes culottes seront toutes finies, là, je les lave puis je vas m'en faire un tapis. Oui. Mes culottes vont rentrer là. Tu sais, ici, là, les oiseaux qu'il y a dehors, bien le bleu à l'entour, c'est une robe de nuit de femme. J'en ai eu juste assez. Mais j'en ai manqué un petit peu : j'ai été obligé de tirailler ça un peu pour me balancer…

J'aime mieux travailler avec une poche qui a eu de la moulée dedans puis du grain. Par rapport que le grain puis la moulée font une espèce d'empois dans la jute. Et puis si tu achètes ta jute au magasin, elle est sèche, elle n'a pas de jus. Puis quand tu fais une pièce, il ne faut pas que tu laves ta poche non plus. Parce que si tu laves ta poche, tu enlèves tout ton empois dans ta jute. La moulée, on fait rien que l'escouer. Il y a eu une escousse que j'ai traîné des poches dans le char quinze jours de temps parce que ça sentait la moulée. Si elle est sale ou qu'elle sent quelque chose, disons que je la prendrai pas. Mais s'il y a eu rien que de la moulée puis qu'elle est pas sale, je la prends.

Moi, il y en a qui m'appellent le peintre de la guenille. Je m'en va en ville dans les magasins : Tiens, regarde, Ti-Père est en ville à matin. Noé Champagne, ils ne connaissent plus. Là, j'ai été baptisé. Partout où je vais, c'est Ti-Père. C'est rendu de même asteure. Parle pas de Noé Champagne à d'autres : Qui c'est, ça ? Puis c'est mon crisse de bérêt qu'il faut que je porte tout le temps astheure. Ah, le maudit bérêt, il est chaud à porter des fois l'été ! [2] »

Noé Champagne
avec ses œuvres

Photo : Jean-François Blanchette
1990

MCC 85-3420

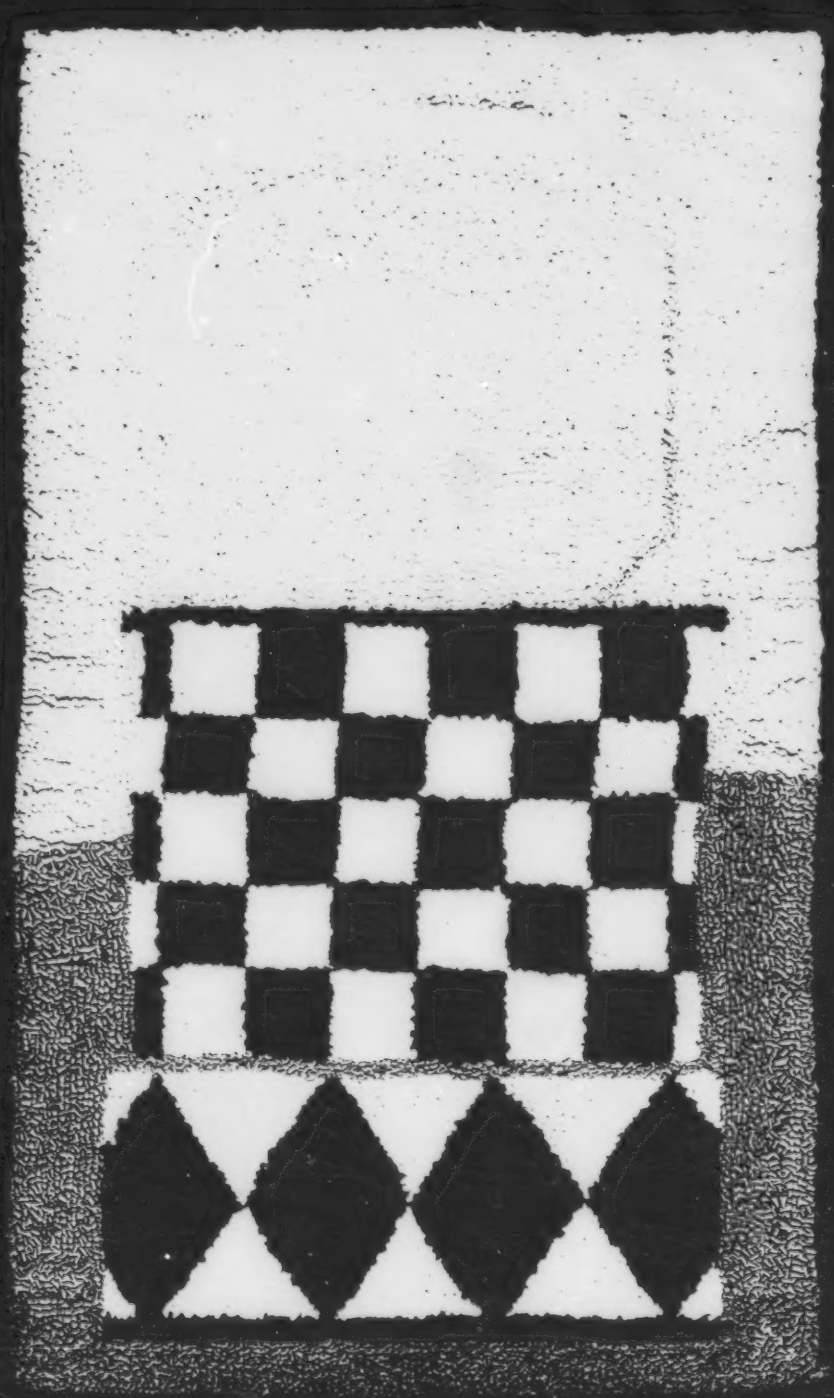


FIGURE 49
Noé Champagne
La poubelle
vers 1980
fibre synthétique sur jute, 80 x 47 cm
MCC 82-470

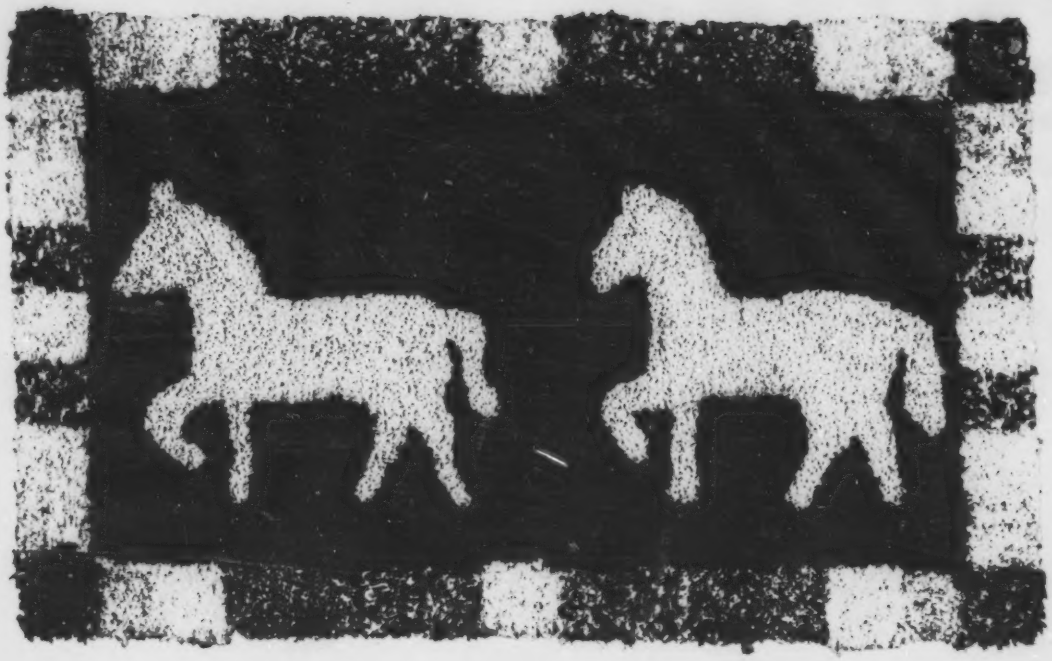


FIGURE 50

Noé Champagne

Les chevaux

vers 1980

coton et fibre synthétique sur jute, 77 x 47 cm

MCC 80-645

FIGURE 51

La Poubelle

Les habitants de la ville de Sherbrooke avaient ainsi surnommé l'abri où se tenaient les policiers, affectés à la circulation à l'intersection des rues King et Grandes-Fourches.

Fonds Gérard Auray, Société d'Histoire de Sherbrooke

FIGURE 52
Edmond Châtigny
Chevreuil
vers 1975
bois polychrome, 97 x 26,5 x 85,6 cm
MCC 82-172 (Collection Price)

Edmond Châtigny

Saint-Isidore
né en 1895

« J'AI TOUJOURS VÉCU ICI À SAINT-ISIDORE. J'étais cultivateur. Quand j'étais sur la ferme, j'étais habitué à travailler dur. Quand je me suis vu à ma pension, à ne rien faire, je m'ennuyais. C'est ce qui m'a décidé à faire des petites choses, des fleurs en bois, des oiseaux puis toutes sortes d'affaires. Ça fait cinq ans que je fais ça avec une égoïne puis un petit couteau de poche. Vendre ça ? C'est pas vendable ! Ça se fait pas dans une minute !

Quand j'étais jeune, je prenais un couteau puis je gossais. Ma mère disait : Je crois que tu pourrais faire quelque chose !

C'est pas mal aisé à faire une fois qu'une personne a commencé. Je prends des pieux de clôture chez mon garçon.

C'est tout vert, blanc, rouge, un peu de brun. Cet hiver, je vais tout rentrer dans la cave parce que ça devient mat à la longue.

Cette année, je vais mettre beaucoup de vert et de blanc [3]. »

Hosanna Dupuis

Maskinongé
né en 1898

Hosanna Dupuis
Photo : Pierre Couillard
vers 1975

« Mon nom c'est Hosanna, le nom du Seigneur ; mais je ne suis pas seigneur.

Mon vrai nom c'est Joseph Hosanna Napoléon Dupuis.

J'ai commencé d'être adroit quand j'ai fait mon bateau. C'est une affaire qui s'était jamais vue.

L'idée du soulier : j'avais une paire de souliers qui ressemblaient à ça. J'ai examiné ma paire de souliers, j'ai dit : Un yacht, ça se fait en soulier de même.

J'ai pris un crayon, fait un dessin puis je l'ai fait comme ça.

C'était de l'ouvrage mais je l'ai fait pareil. C'est le morceau le plus d'ouvrage que j'ai fait. J'ai fait ça en plein soleil, à la pluie, je me suis fait manger par les mouches. Ça a pris à peu près un an à temps perdu. Il y a seize couches de peinture dessus. Pense pas que c'était pas de l'ouvrage. Il y avait cent-quatre-vingt-quatre lettres sur les deux bords. C'était marqué de : Hosanna Dupuis, boat enregistré, Maskinongé, P.Q., Vive le roi des souliers, 1946-1947.

Moi j'en ai brodé des choses dans ma vie !

J'ai fait tous les métiers. Je fais n'importe quoi : peinture, soudure, électricité. C'est moi qui a bâti les deux maisons.

Je fais toutes les choses que je pense. Je fais ça depuis que je suis petit gars.

J'ai tout tiré ça de ma tête.

Je fais mes couleurs moi-même. Les anges, j'ai fait ça au bric à brac, j'en avais jamais fait. C'est en carton, faut que ça soit tout repoli pour que ça soit bien doux [4]. »

FIGURE 53
Hosanna Dupuis
Lange du paradi
vers 1975
bois aggloméré peint,
55 X 96 cm
inscription : *A Dieu – lange du paradi du monde – de Hosanna Dupuis à Maskinongé – patenteux – original – merci*
MCC 80-127.1-5

Honneur aux jouets de Dieu, c'est respecter les jouets de Dieu. Les jouets c'est les colombes, le soleil, la lune, les arbres.

Hosanna Dupuis
Photo : Pierre Couillard
vers 1975

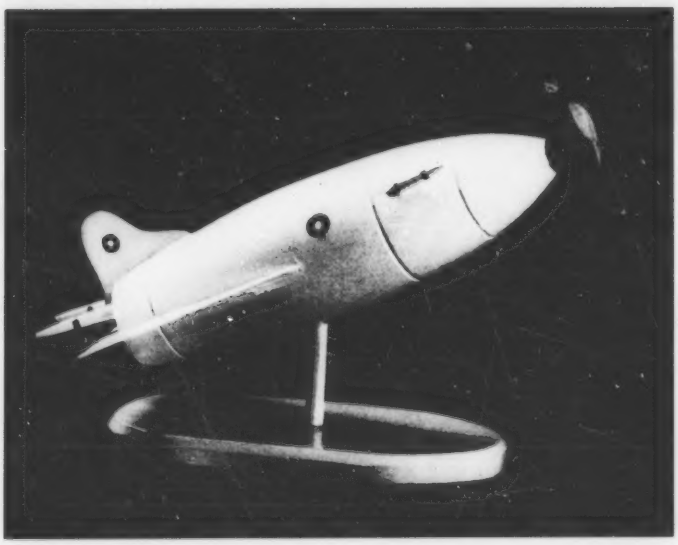
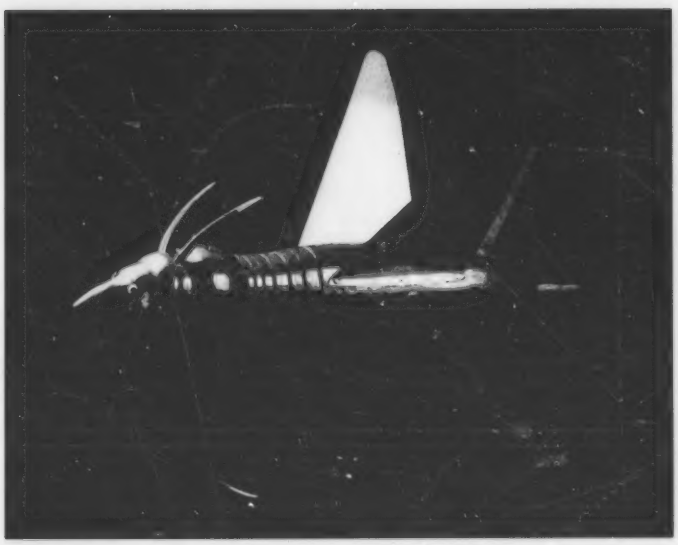


FIGURE 54
Hosanna Dupuis
Jouets de Dieu
vers 1975
bois et métal
80-129 : 37,3 X 13,8 X 23,2 cm



FIGURES 55, 56
Hosanna Dupuis
Jouets de Dieu
vers 1975
bois et métal
80-130 : 37,3 X 15,2 X 22,1 cm
80-131 : 40,3 X 25,3 X 30,6 cm

Alphonse Grenier

Saint-Jean-de-la-Lande
né en 1908

« J'AI TOUJOURS JOUÉ DU VIOLON, de l'accordéon. J'ai toujours été menuisier.

Je fais ça menuisier, depuis que je suis haut comme ça. J'ai fait des maisons, des églises, des bogeys.

C'est toutes des affaires qui viennent de ma tête. Des fois, à la télévision, les marionnettes ça me donne des idées mais finalement, ça vient d'ici, de ma tête.

Il y a huit mois d'ouvrage par boîte. Ça, c'est à part du calcul puis bien des nuits sans dormir. Il y a pas un torrieu qui va avoir la patience de faire ça.

J'ai voulu faire de quoi qui se sera jamais vu et qui se fera jamais. Puis là, je me suis cassé la tête pour savoir quoi faire. C'est grave, hein!

J'ai aucun patron, aucun modèle: ça me sort de la tête à force de penser.

Des cours? Ou c'est que vous voulez que je suive ça? Je fais des affaires qui se sont jamais faites. Si je me lâchais lousse, ça serait pas montrable ce que je ferais...[5] »

La bonne femme avec la bavette, elle a des seins dorés qui dansent. Cet étage-là, c'est tout des simplicités comme on dit : toutes sortes de patentes.

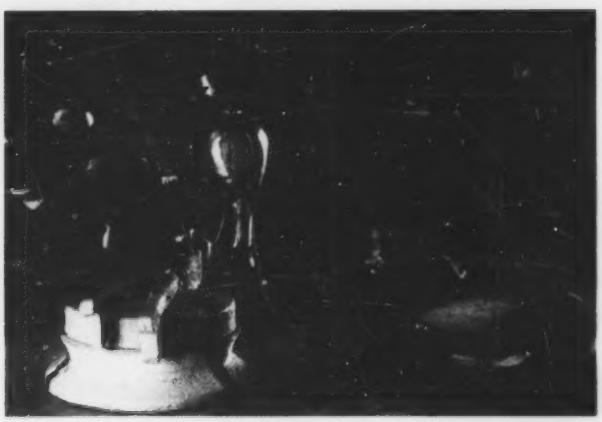
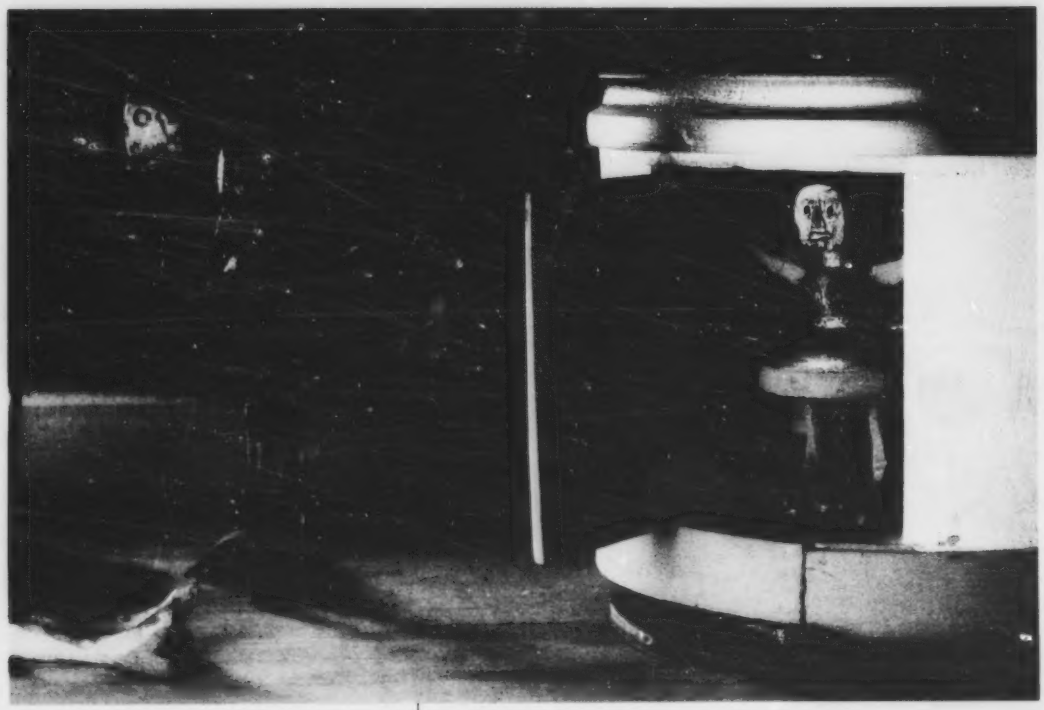


FIGURE 57
Alphonse Grenier
Boîte à musique
Détails de la figure 42



Bon, ces diables là…c'est un peu moi… on a pas à montrer des amoureux tout le temps. Il doit y avoir un peu de bataille aussi. C'est pour ça qu'il y a des diables, des amoureux, il y en a qui se balancent, d'autres qui dansent, d'autres qui jouent du violon. C'est bien pour dire, quand tu as des centaines de personnages, il faut de la variété. Pas toujours le même type, si vous y voyez pas d'inconvénient [6].

Alphonse Grenier
Boite à Musique
Detail de la figure 42

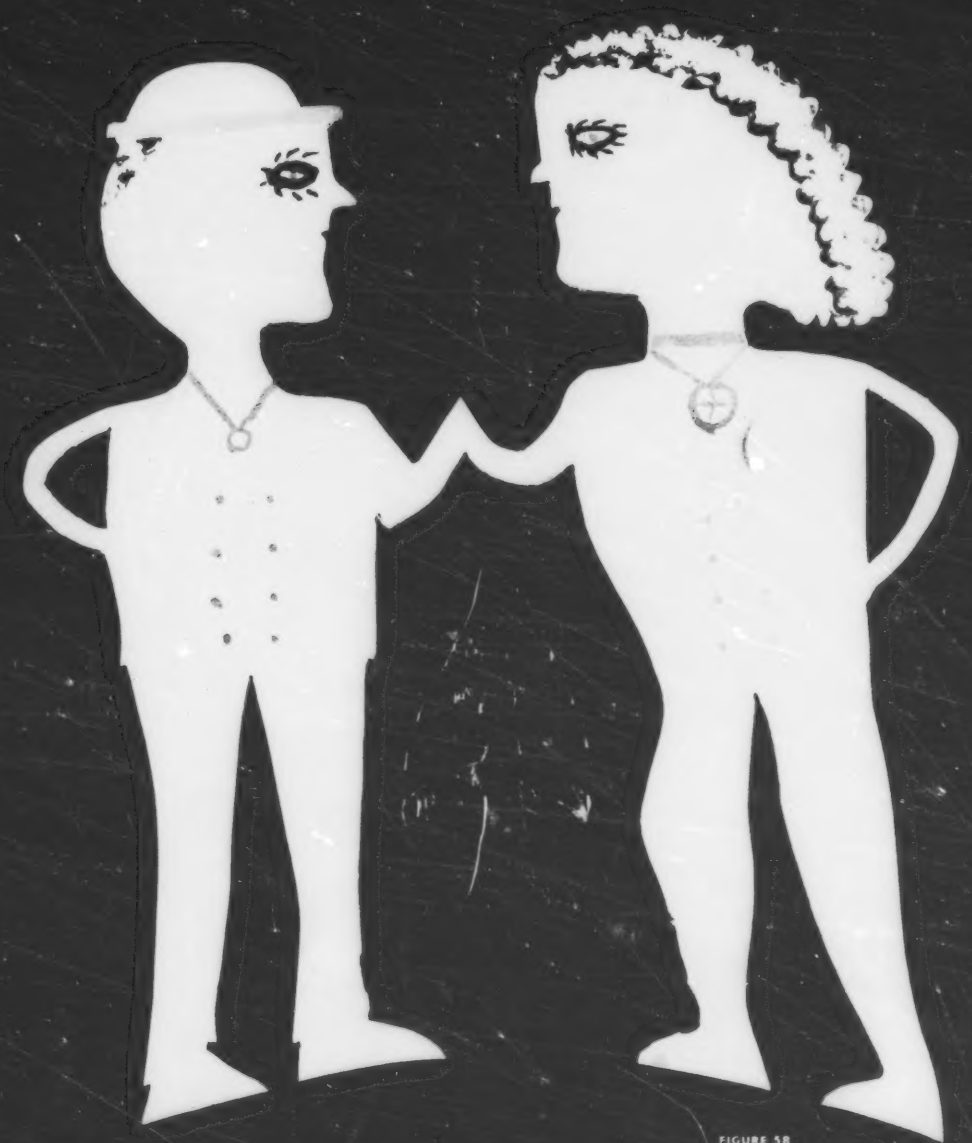
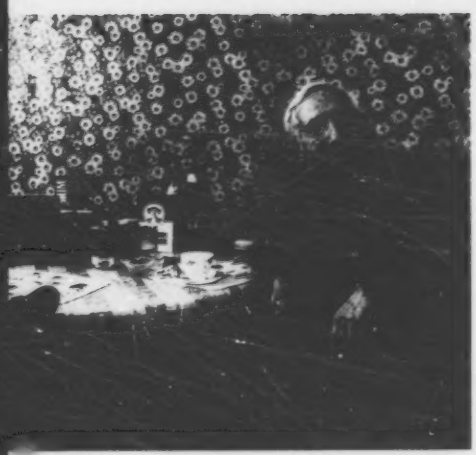


FIGURE 58
Alphonse Grenier
Adam et Ève
1978
contreplaque polychrome,
56,3 x 67 cm
MCC 80-133

Édouard Jasmin

Montréal
né en 1905



« On peut dire que j'ai commencé à soixante-neuf ans à faire de la céramique, à tâtonner. J'avais jamais appris ça. J'ai acheté des livres sur la céramique, surtout des livres américains, des magazines. Il y avait mon fils qui faisait de la céramique mais je n'osais pas lui demander, parce que je me disais, je veux pas lui faire perdre son temps, peut être que ça va revirer à rien. En tout cas j'ai commencé à en faire, mais j'avais une certaine expérience par le sable. En travaillant la céramique, je continuais le même processus que dans le sable, mais ça donnait un autre résultat, c'était solide puis c'était cuit.

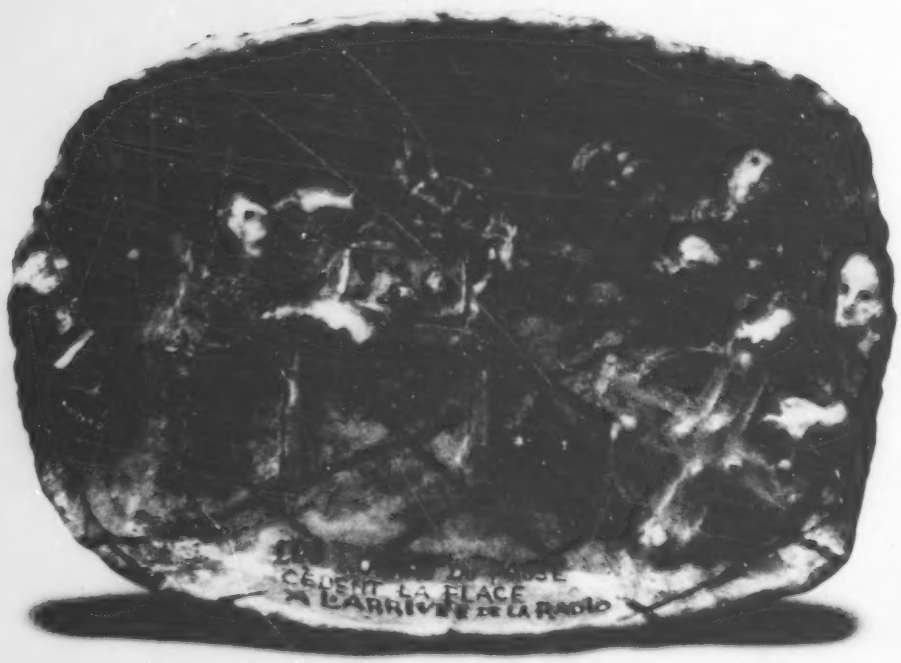
Je travaille le soir parce que souvent ça sonne à la porte ou des fois mon frère vient faire un tour. Claude, des fois il vient aussi en passant une minute. Ça fait que dans le jour, je commence quelque chose puis ça reste là. Le soir après souper, de huit heures à dix heures, onze heures, là je vais me mettre à travailler, là je n'ai plus de visite, rien, je travaille. C'est comme ça que je travaille plutôt le soir. Des fois je m'ambitionne, il est onze heures, minuit, une heure comme ça des fois. Là, je suis pas dérangé, je fais jouer mon radio faible, vous savez il y a de la bonne musique le soir plus que dans le jour, ça fait que tout ça, l'ambiance est plus agréable, plus inspiratrice. La noirceur

Édouard Jasmin
Photo : Marc Cramer
1985

aussi partout, il n'y a pas de distraction. Dans le jour, bien on regarde le temps, il pleut, il neige. Le soir, on ne regarde pas, c'est noir, on rentre dans notre intérieur là, puis ça travaille mieux.

La recette, c'est que je cherche toujours le côté drôle de la vie, le côté agréable. Je préfère les choses imaginaires, pour faire rire, pour essayer de mettre un peu d'humour dans mes choses. À prendre le côté agréable, je m'aperçois que c'est mieux, plus tonifiant pour la santé. Par exemple, j'avais décidé de représenter un manteau de fourrures en plumes de faisan, mais le magasin il a une autre vitrine, parce que le faisan ça fait probablement un manteau dispendieux. Alors il a fait en réduction des manteaux en plumes de poule grise, s'il peut les vendre moins cher. Il a teint des plumes blanches en rose pour faire futuriste. Il va même sortir des manteaux en plume de poule rose. Ça fait que j'aime ça faire des choses fantasques. Ça ne tient pas debout, c'est tiré par les cheveux mais ça fait rire le monde. Moi, ça m'amuse, pis si on rit de moi, j'aime ça, parce que je me dis : ils ont du fun, ils se paient ma tête pis moi ma tête, elle reste là pareil ! [7] »

FIGURE 59
Édouard Jasmin
Les loisirs du passé cèdent la place à l'arrivée de la radio
1982
céramique polychrome,
27 x 19,3 x 5,2 cm
MCC 83-1815



Félicien Lévesque

Cacouna
né en 1916

Histoire du déluge

« Félicien Lévesque me dit : « un bon jour Noé, averti par l'ange, avait demandé à ses voisins de l'aider à construire l'Arche. Le voisin a dit : "Non, ça ne m'intéresse pas." L'eau a commencé à monter, il fait embarquer ses animaux, sa petite ferme, son cochon, sa poule, son mouton. Il n'y a pas d'animaux exotiques. L'eau monte. Noé est avec sa femme, ses enfants. Il avait de quoi à manger pis le voisin a nagé en rond une secousse puis il s'est noyé[8]. »

Félicien Lévesque
Photo : Régis Jean, Musée du Bas-Saint-Laurent, 1986

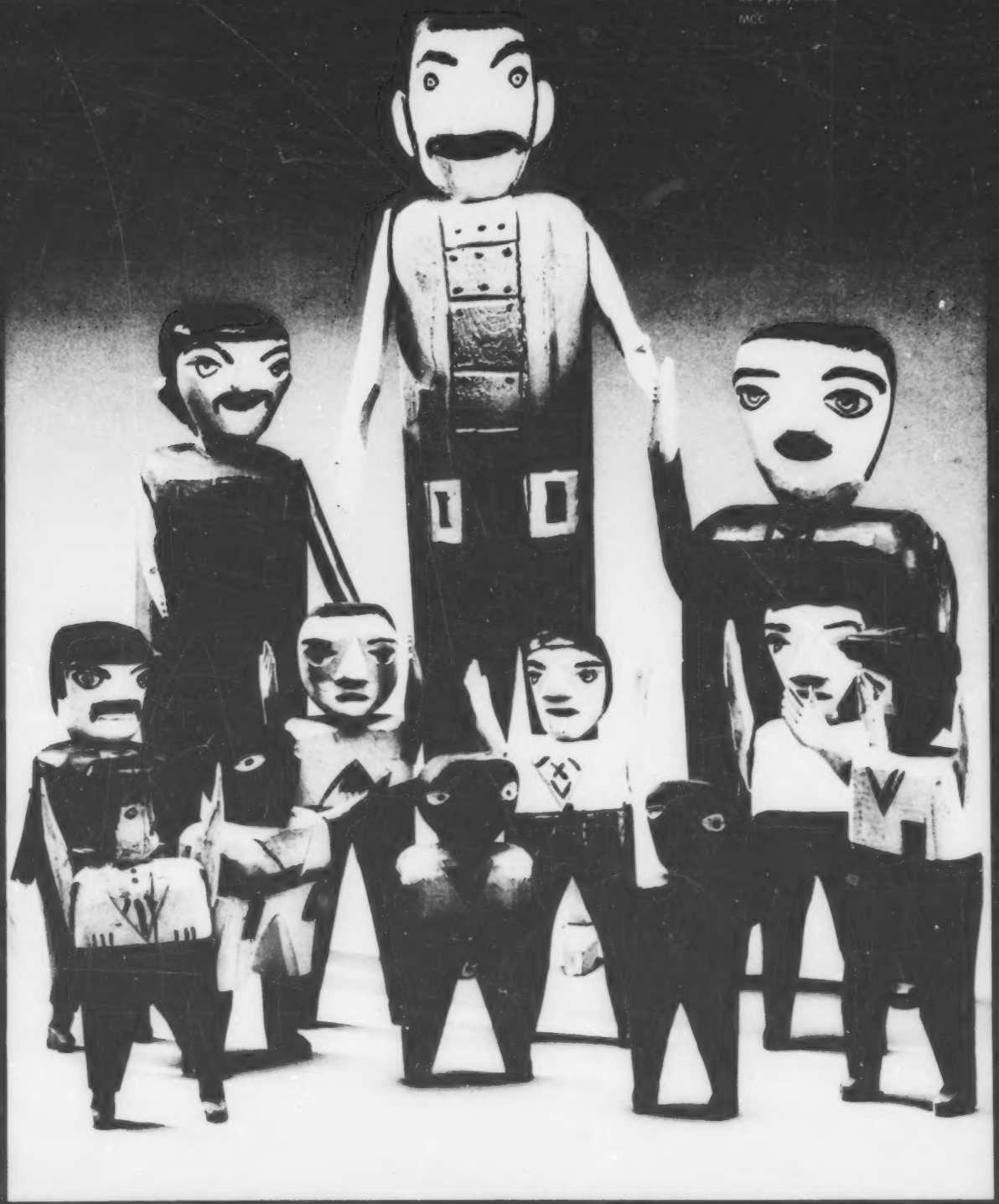


FIGURE 60
Félicien Lévesque
Bonhommes
vers 1980
bois polychrome
MCC

Félicien Lévesque
Joueurs de hockey
Détail de la figure 61

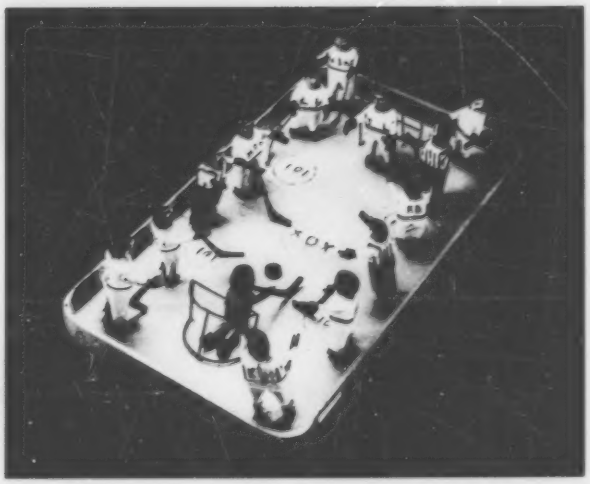


FIGURE 61
Félicien Lévesque
Joueurs de hockey
1981
bois polychrome,
105 x 70 x 20 cm
MCC 90-253

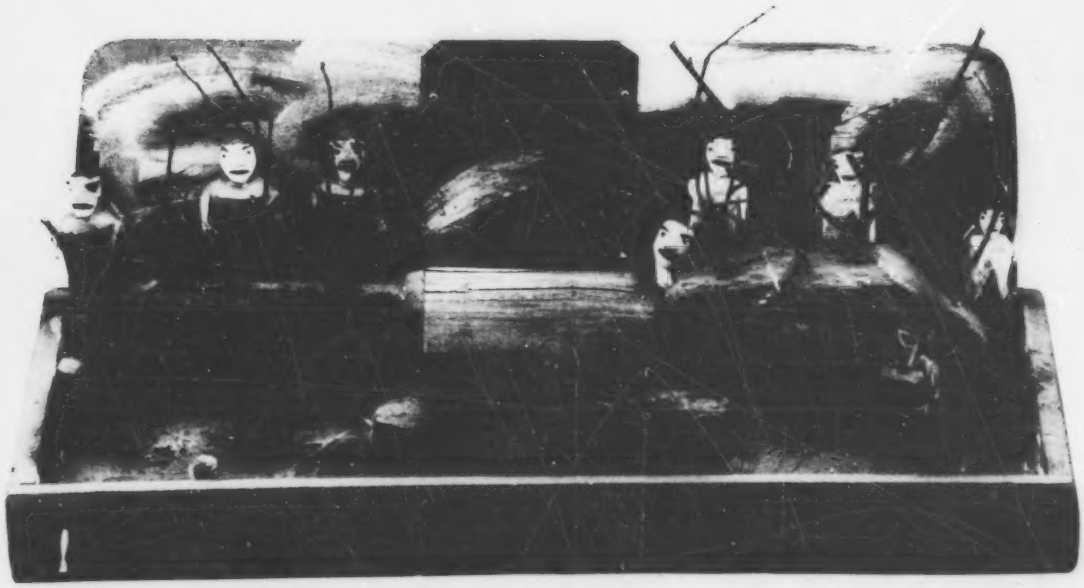


FIGURE 62
Félicien Lévesque
Déluge Ian. 600
vers 1980
bois et mastic,
56,5 x 26,7 x 24,6 cm
MCC 90-265

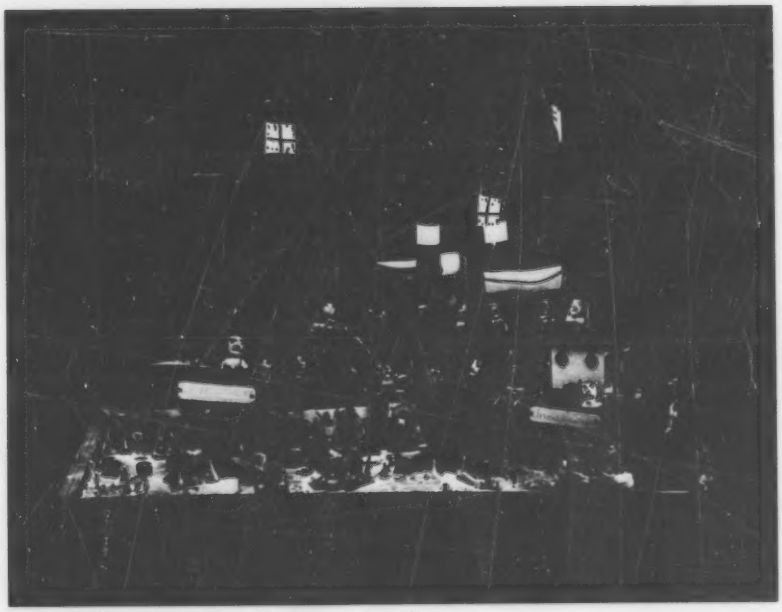


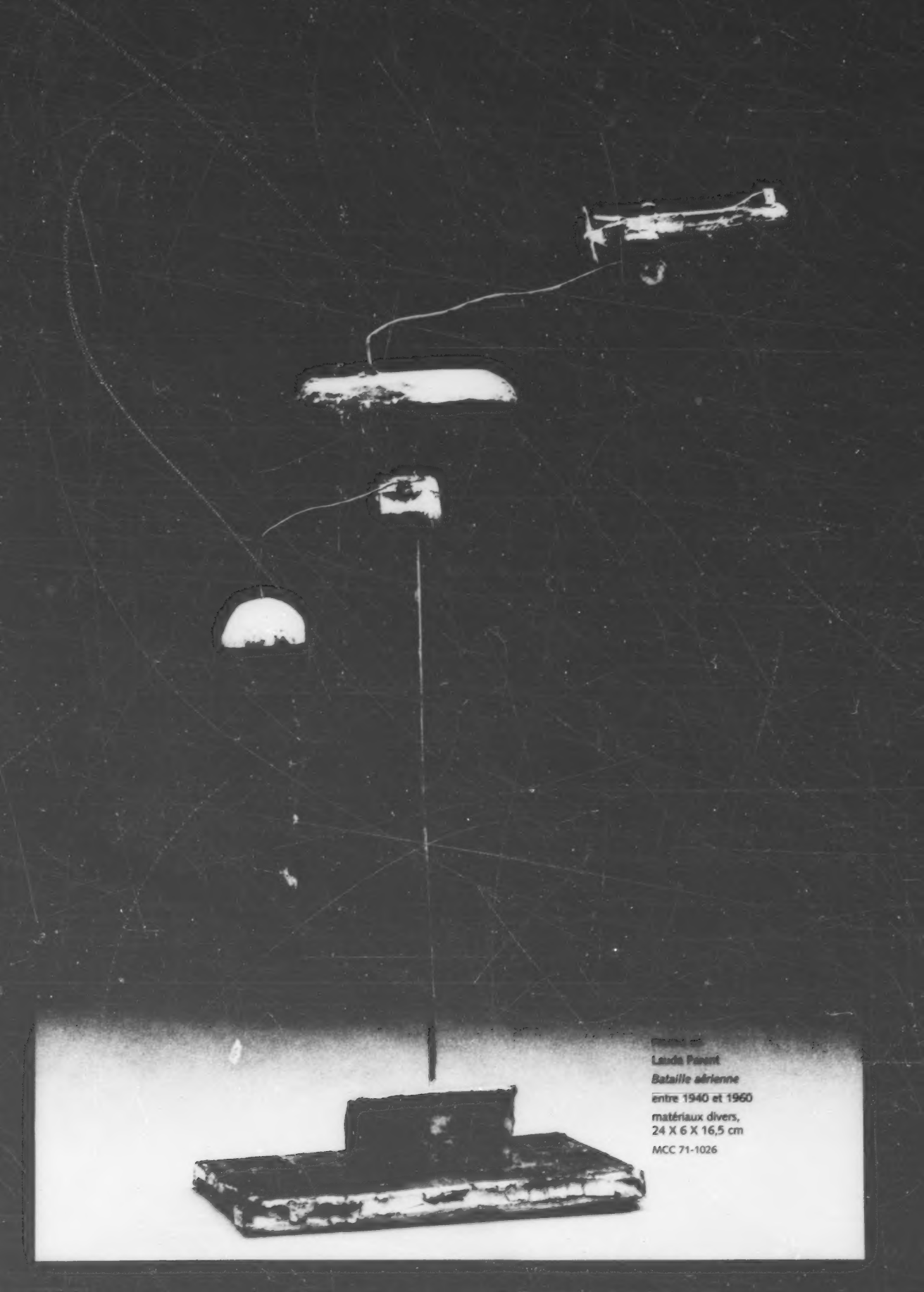
FIGURE 63
Félicien Lévesque
Le naufrage de l'Empress of Ireland
1982
bois, mastic et métal,
56 x 67 x 41 cm
MCC 90-262

Lauda Parent

1890-1977

Les sculptures de Lauda Parent furent achetées par le CCECT en 1971 d'un homme qui avait été son voisin. Peu de renseignements avaient été consignés à ce moment-là sur les sculptures, et lorsque, plusieurs années plus tard, on a communiqué avec ce voisin, Parent était mort. Des séjours subséquents dans la région où il avait vécu et des entrevues avec des gens qui l'avaient connu ont permis de brosser un portrait fascinant bien que fragmentaire de l'artiste. L'ensemble de vingt-deux sculptures acquises à l'origine par le musée s'est avéré constituer l'œuvre entier de Parent. Réalisées des années 1930 aux années 1960, les créations de Parent témoignent d'une vision personnelle très intime. [...] Parent sculptait pour lui-même et, avant qu'il ne se départisse de ses œuvres, il semble bien que personne n'en connaissait l'existence. D'une façon générale, chaque miniature se suffit à elle-même, et raconte son drame individuel[9].

Lauda Parent
Vers la fin de sa vie, sur les abords du ruisseau de la Petite Blanche à côté de chez lui
milieu des années 70
Photo : auteur inconnu
MCC 82-10481



Laurat
Lauda Parent
Bataille aérienne
entre 1940 et 1960
matériaux divers,
24 X 6 X 16,5 cm
MCC 71-1026

FIGURE 65
Lauda Parent
Intérieur miniature
entre 1930 et 1960
matériaux divers,
17 x 17 x 8 cm
MCC 71-1030

Le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui, comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur. [...] L'imagination cherche un prétexte pour multiplier les images et dès qu'elle s'intéresse à une image, elle en majore la valeur... Les valeurs s'engouffrent dans la miniature. La miniature fait rêver.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957, p. 146.

FIGURE 66
Lauda Parent
L'arbre aux oiseaux
entre 1930 et 1960
bois, métal et papier,
25,5 x 13,5 x 9,5 cm
MCC 70-1035

Archélas Poulin

né en 1891

Archélas Poulin
début des années 20

« Il TRAVAILLAIT POUR LA DRAVE, puis les billots ont tous descendu sur son dos ; puis ça l'a mis infirme, ça. Il a commencé à sculpter la dernière année qu'il était au lit. Les petits bouts de temps qu'il pouvait rester debout, il a fait la Vie de Notre-Seigneur d'après les vingt-quatre niches du Chemin de la Croix. Il faisait toujours des bébelles pour nous autres, des petits bonshommes de bois ; il nous apportait ça, on jouait avec, nous autres, puis toutes sortes d'affaires qu'il faisait pour jouer, pour les enfants. Mais, en réalité, il a commencé là avec le Chemin de la Croix.

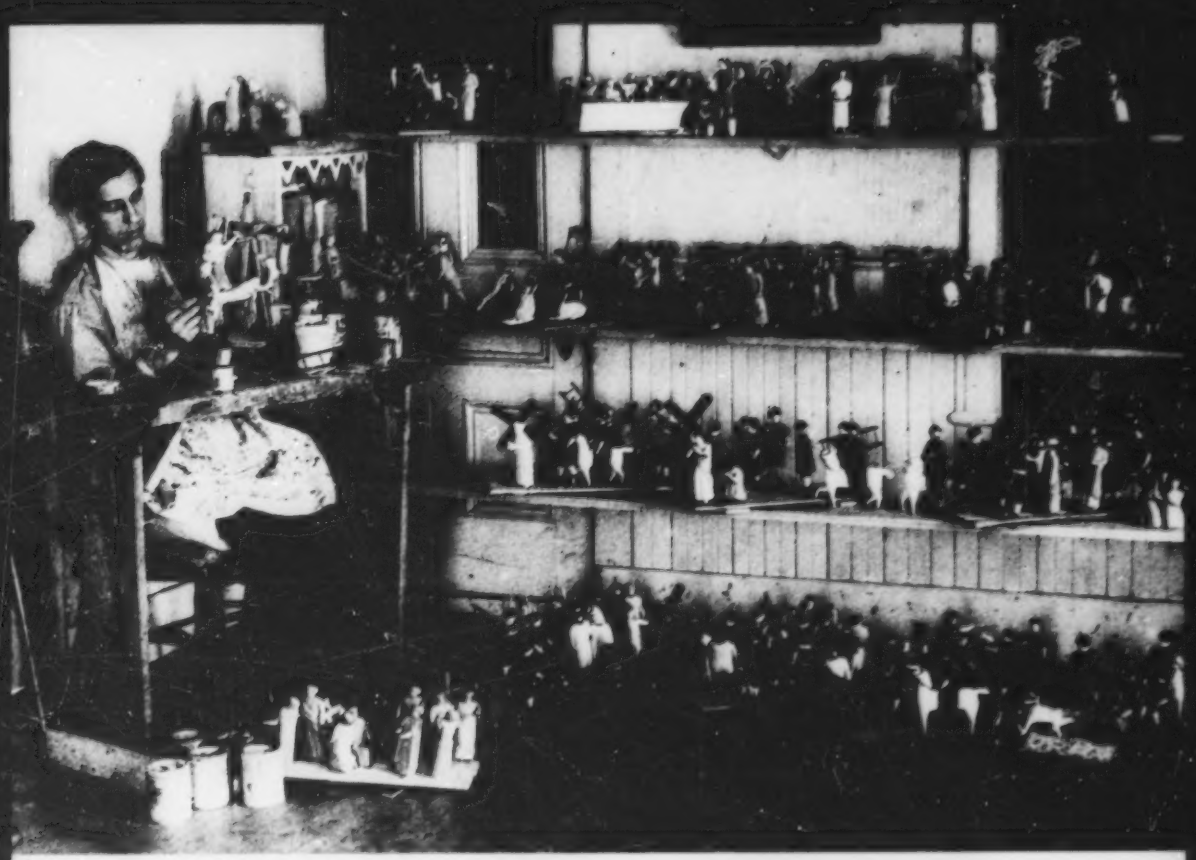
Ses premiers personnages étaient tout en bois. Tout en bois, même leurs robes. Mais ils remuaient pas, ceux-là.

À Boston, il s'est fait voler son exhibit par un de ses employés. Il a trouvé le trailer mais pas l'exhibit. L'exhibit, elle est pas encore retracée.

Après qu'il ait été volé, il est revenu au Canada puis il a refait un autre exhibit, mais pas la même chose. Là, c'est la Vie de l'homme durant les douze mois de l'année, ce que l'homme faisait dans l'ancien temps.

Au moins deux ans, oui, que ça a pris pour faire ça. Il y avait douze niches, puis la Salle de danse a été faite après.

Si les gens voulaient donner quelque chose, qu'ils trouvaient l'exhibit apprécié, ils donnaient n'importe quoi. Puis la majorité du temps les gens étaient assez généreux. Il y a des journées que, des sous, on en



avait pas. Mais seulement ça a été toujours apprécié, parce qu'il en avait besoin pour vivre, lui. Il vivait avec ça.

Moi, j'ai resté une secousse avec lui, parce que moi, je travaillais de jour, puis lui, il dormait pas la nuit. Ça fait qu'il s'encantait dans l'autre lit qu'il y avait ici, du long... puis moi, je faisais ma nuit, je m'en allais travailler, puis lui, il reprenait le lit le jour, parce qu'il dormait rien qu'une heure par ci par là. C'était pas un dormeux. Quand il avait quelque chose en tête, il me levait. Il pouvait me réveiller en pleine nuit et dire: Annette, on essaie ça, parce qu'il l'avait dans l'idée, à le faire. Puis on essayait toutes sortes de choses qu'on faisait: les niches, le mouvement de ça, pour le faire fonctionner. C'était en 1942, je pense, alentour de ça. Ça faisait plaisir. On lui aidait... parce que j'en avais une idée, moi aussi. On s'essayait tant que ça marchait pas. Si ça prenait une heure, ça prenait une heure; si ça prenait deux heures, c'était encore deux heures. Ça nous faisait rien, le temps... surtout moi, ça me faisait rien, ça me faisait plaisir, tant qu'on n'avait pas réussi à faire cette affaire-là.

Archélas Poulin travaillant à la Vie de Notre-Seigneur 1918

Il y avait rien que moi qui restait là, au garage, avec lui. J'allais travailler, puis le soir, on faisait ça. Puis il y avait mon oncle, son frère, mon oncle Ulrich. Quand il avait besoin d'une pièce, il faisait le modèle sur de la broche puis il demandait à son frère de lui apporter les morceaux comme ça, en métal, de RCA Victor. Il [mon père] lui montrait les modèles, quoi faire, puis mon oncle nous les apportait. Là, on l'essayait pour voir si ça faisait ou si ça faisait pas. Il fallait que ce soit relié. J'ai encore une horloge en bas, ici, qu'on prenait les morceaux dedans, les petites roues, toutes petites, des cadrans, les cadrans d'une horloge. On prenait toutes les petites roues qu'il y avait dans ça, des ouvre-boîtes, toutes sortes d'affaires, tout ce qui nous venait sous la main puis qu'on pensait qui était pour être bon.

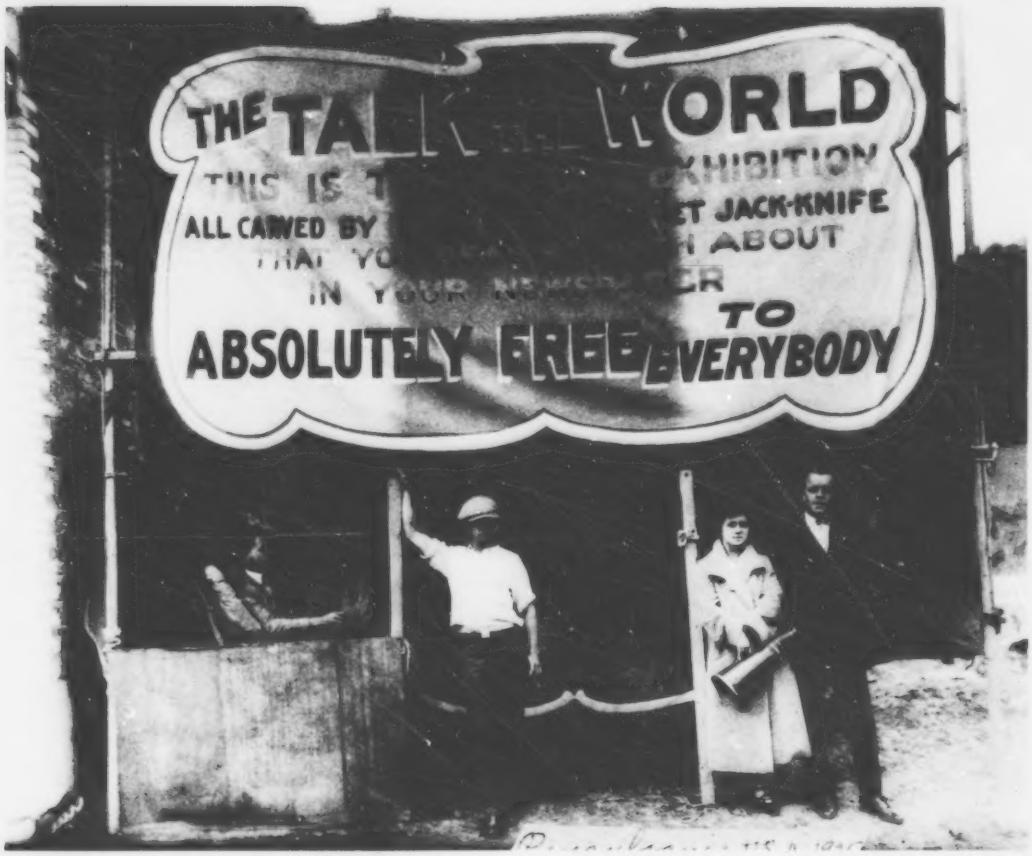
Il était très adroit pour les habits. Il nous montrait, il prenait ce qu'il voulait avoir, puis il disait : Es-tu capable de faire ça ? Puis on avait toutes sortes de frills, d'affaires, puis il nous montrait à l'ancienne. On avait tout fait des costumes à l'ancienne. Là, on abrillait les costumes, parce qu'il y avait les têtes de bois puis la balance, c'était en métal, c'était des broches puis n'importe quoi qu'on mettait en-dessous pour faire le corps.

Depuis cet accident-là, il a jamais été le même homme, jamais, jamais, seulement qu'il avait un courage… un courage épouvantable. Puis jamais découragé. S'il voyait que ça allait mal, des fois il avait même pas d'argent pour se rendre au lendemain à l'autre place, il se rendait de nuit à l'autre place pour ouvrir, puis il disait : Là, je vais en avoir. Là, après ça, il payait ses employés puis il continuait son travail d'une place à l'autre.

Il y avait rien à son épreuve. Il faisait n'importe quoi : à manger, il cousait bien, il tricotait… Il faisait à manger tout seul, puis il faisait bien à manger. Il avait soin des enfants, quand il venait à la maison. C'est lui qui faisait toujours la vaisselle. Ça, c'était sa job : Laisse-moi la vaisselle. Il y a rien que ça que je suis capable de faire, qui est à ma hauteur. Ça, il faisait ça. Puis il jouait de la musique. Il nous occupait toujours avec des jeux, n'importe quel jeu. Il jouait aux dames.

Il fallait qu'il s'occupe à quelque chose, sans ça… il fallait qu'il aie quelque chose dans les mains.

On allait en visite, il avait toujours quelque chose à nous montrer qu'il avait fait. Là, on donnait notre opinion. Puis des fois c'était bon, des fois c'était pas bon. C'était la discussion. C'est rare qu'on parlait de n'importe quoi comme d'autres familles, c'était toujours sur ce qu'il faisait[10]. »



La tournée de Pensylvanie
1925

Archélas Poulin devant la roulotte en Colombie-Britannique, fin des années 50

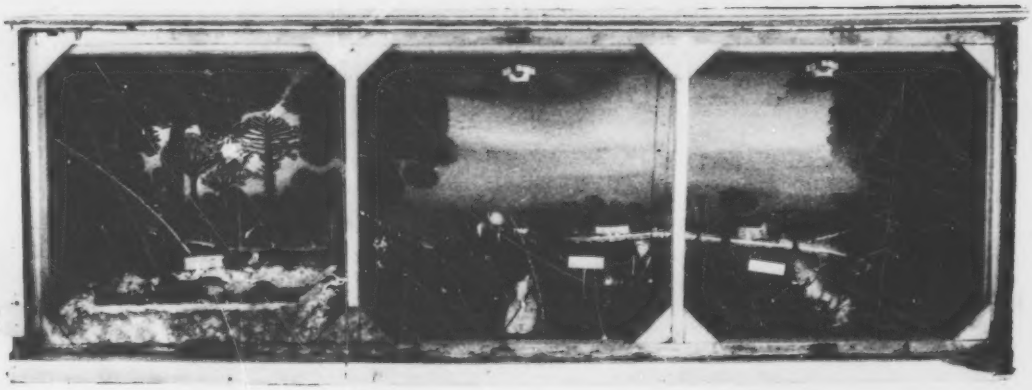


FIGURE 67
Archélas Poulin
La pêche–les foins–la récolte
vers 1940
matériaux divers,
188,5 x 71,5 cm
MCC 86-178

Entrée de la roulotte
1960

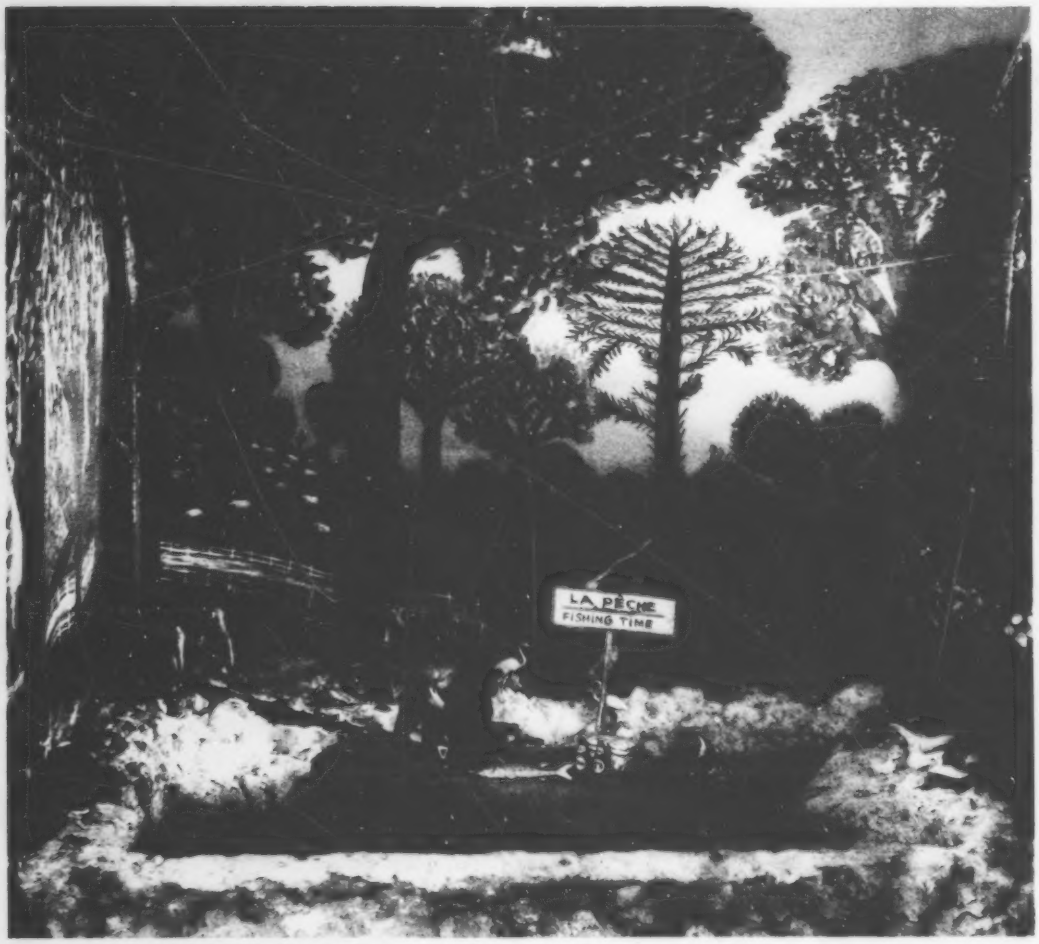
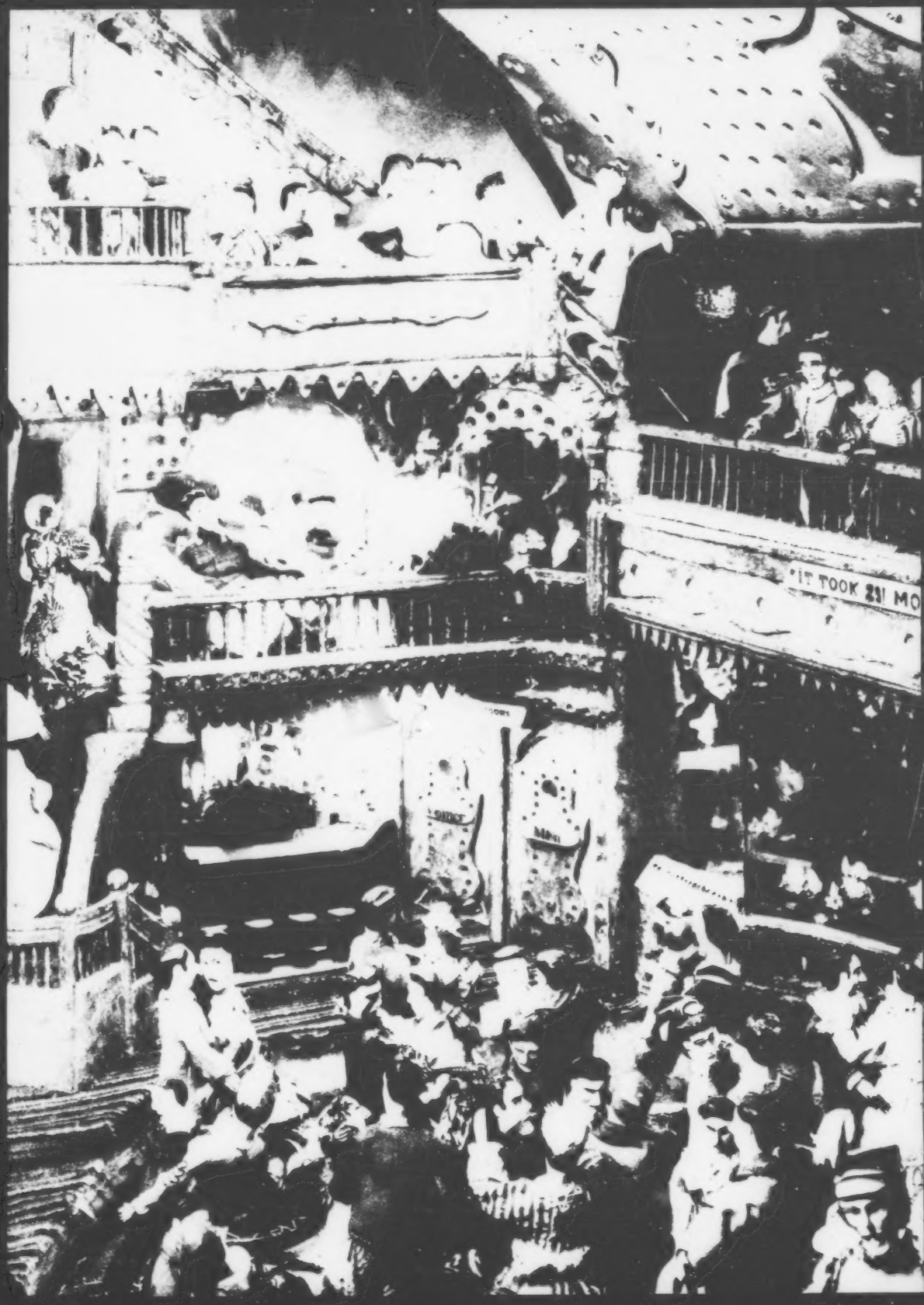


FIGURE 68
Archélas Poulin
La pêche
Détail de la figure 67

FIGURE 69
Carte d'affaire d'Archélas Poulin
MCC 94-34


IT TOOK 21 MO

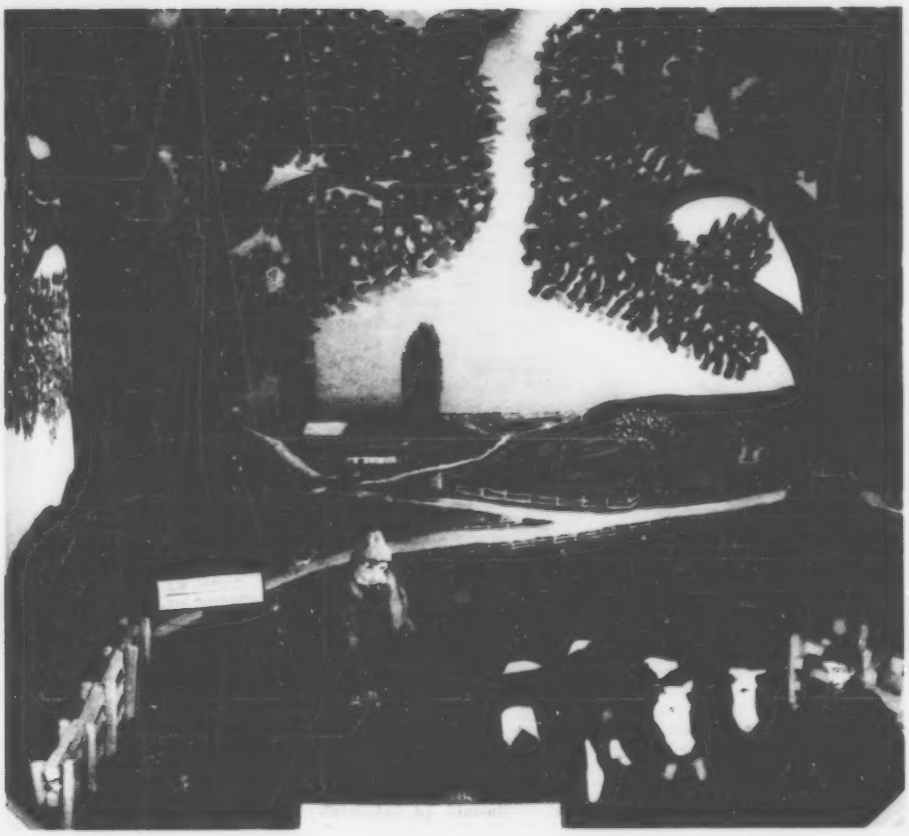


FIGURE 71
Les clôturages–la semence–le labour
Détail
Matériaux divers,
189 x 72,5 cm
MCC 86-178

Archélas Poulin présentant la seconde version de
La salle de dance
Vancouver, 1950

FIGURE 70
La salle de danse
Détail
Matériaux divers,
150 x 69 x 130 cm
MCC 86-184

Nelphas Prévost

Saint-André-Avelin
né en 1904

Nelphas Prévost
Photo : Jean-François Blanchette, 1980
MCC

« C'EST TROUVÉ COMME ÇA, cette racine-là. C'était ouvert de même, voyez-vous, par la température. Il y avait bien du bois mort après ça. Le bois pourri, on appelle ça du victime bois. Je marche sur le bord de l'eau puis je trouve ça dans les herbes à sec, hein. Il y a des fois, bien, c'est assez difficile de décider quoi ce qu'on va faire avec. Dans ce temps-là, je le prends puis le mets là à ma vue. Je me mets à faire d'autre chose, tout d'un coup je passe au ras : Bien tiens, si je faisais une telle ou telle chose avec celui-là, peut-être bien que ça serait correct.

J'aime à marcher le bois et puis le goût vient avec. Puis si je vois quelque chose qui ressemble à une petite bête, bien ça me tente de travailler à faire ces choses-là. Des fois on en trouve n'importe où. Des fois une branche se brise ou un arbre par le vent. Puis la souche, elle vient à finir par pourrir et puis le bois commence à chauffer. Après ça vient que ça se consomme.

Une racine alliée c'est quasiment comme un puzzle. Comment ce qu'il a pu accrocher ces deux racines-là ensemble ? Mais c'était de même : j'ai trouvé ça comme ça, moi. C'est emporté par l'eau haute le printemps. Puis à mesure que l'eau baisse, tant qu'il vente, ça le pousse

sur la terre. Puis dans une nuit, des fois, l'eau baisse. Bien l'eau va peut-être baisser d'une couple de pouces, trois ou quatre pouces : ce petit morceau de bois-là, lui, il reste là à sec. Puis il peut durer jusqu'à l'automne de même. Puis quand on voyage ou qu'on parcourt le bord des ruisseaux, bien on trouve toutes sortes de petites affaires.

C'est assez rare qu'on va voir quelqu'un qui s'intéresse à ça, je crois bien. Marcher dans le bois, sur le bord de la rive… Y en a qui vont marcher le bord de la rivière, c'est pour faire la pêche : ils vont aller à la truite, quoi. Mais moi, il était pas question de pêche. Faire de la marche, ça fait du bien pour la digestion d'abord, pour la première des choses, et puis sur mon passage, partout où ce que je vas, bien si je rencontre des petites affaires de même, je le mets dans mon pack-sac puis j'emporte ça à la maison. Plus tard, je ferai quelque chose avec.

Il y a plusieurs années, M. Prévost a fait une femme nue dans un tonneau. A cause des critiques des voisins qui le dénonçaient – espèce de maquereau – il a cassé cette pièce et n'en a plus refait. Sans doute que les longs doigts de femme et que les picots rouges et noir sont une substitution subtile à l'expression initiale.

Jean-François Blanchette, « Carnets de terrain », 1980, n° 1, 20 juin, p.93, MCC.

FIGURE 72
Nelphas Prévost
Sans titre
vers 1975
bois verni
avec touches polychromes,
29 x 17 x 6,5 cm
MCC 79-1561

Je m'en venais avec un poisson fait en bois, là. J'avais pris ça sur une souche de cèdre qui a renversé dans le bord de la rivière. Le cèdre avait renversé par le vent. Eux autres, ils ont pris des poteaux dedans pour faire de la clôture, mais y restait encore la souche, les racines. J'ai commencé à regarder là dedans, moi. Puis coupe avec l'égoïne un morceau-là, puis là. J'étais à loyer chez un cultivateur. Puis j'avais fabriqué mon poisson au bord de l'eau. Mon cultivateur s'en venait avec un voyage de foin. Lui : Où ce que t'as pris ça, ce beau poisson-là ? – Je l'ai eu après votre gros arrachis de cèdre, j'ai dit, renversé, là, près de la rivière. – Dites-moi pas que c'est en bois ? – Bien oui, j'ai dit, c'est en bois. – Bien, il dit, vous êtes bon ! C'était une belle grande truite, avec la racine de ce souchon de cèdre[11]. »

FIGURE 73
Nelphas Prévost
Sans titre
vers 1975
bois 22,4 X 19,4 X 11,6 cm
MCC 79-1564

Arthème Saint-Germain

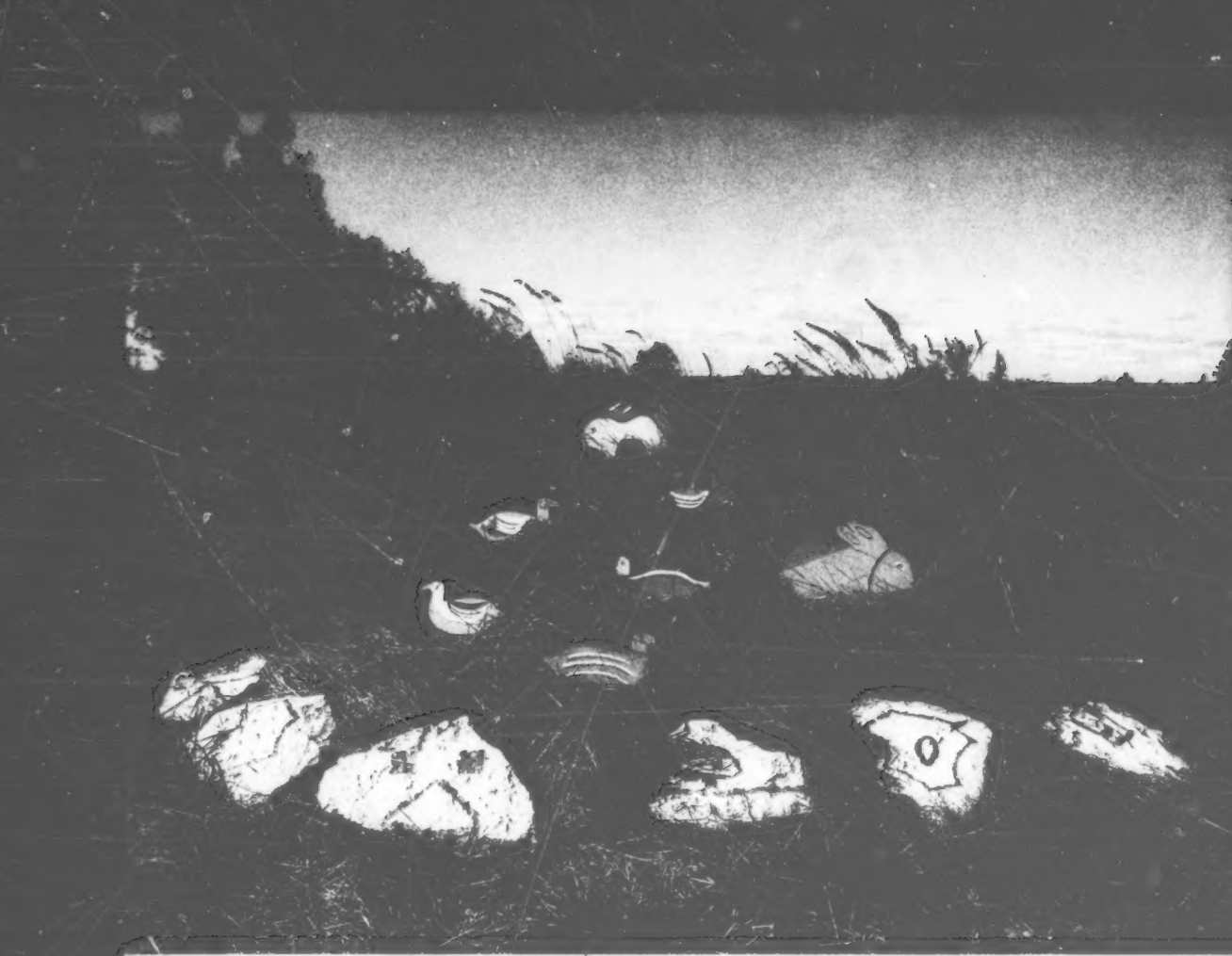
Thurso
né en 1896

« J'AI TOUJOURS EU quelque chose devant la porte. J'ai commencé par des roches, je charriais du sable, les plus belles roches je les mettais de côté. Je les emportais ici, c'est pour ça qu'il y a tant de roches à l'entour de la maison.

J'avais pris une feuille de coca-cola, et puis j'avais tout lettré ça, avec des caps de bouteilles de liqueur, pis j'avais tout peinturé. En premier, la première année j'ai laissé tel qu'il était mais ça rouille un petit brin. Après ça, j'ai tout peinturé ça de couleurs, ça faisait une belle image frappante. Ça été pris, c'était sur le chemin, un moment donné on est arrivé là, c'était parti ça. Quelqu'un l'a emporté.

La première chose que j'ai faite, j'ai commencé par dehors. Je voulais faire des affaires qui roulent dehors par le vent. Le troisième voisin ici, il avait la roue de fer qu'il y a là, une roue pour pomper l'eau, il avait ça dans sa shed, il voyait que je m'essayais à me faire des affaires en avant, ici. Il a ressout ici. Il avait ça en son truck cette roue de fer-là pis le tuyau de fer qui va avec. Il dit : C'est dans ma shed chez

Arthème Saint-Germain
Photo : Pierre Théberge, 1970



À partir du moment où le jardin existe, il anéantit tout ce qui est en dehors de lui-même, il s'enfle, idéalement aux dimensions de l'Univers. Un univers qu'il devient possible de façonner, d'embrasser et d'aimer.

Pierre Grimal, «Jardins des hommes, jardins des rois», *Traverses* nº 5-6, 1976, p. 70.

nous, je me servirai jamais de ça, je vais vous le donner. Quand j'ai eu ça, j'ai fait le rack et puis je l'ai planté là-dedans et puis j'ai embarqué là-dessus. Après ça, j'ai commencé à me dire : faire rouler ça par le vent, c'est ben aisé. J'ai été sur le deuxième voisin, M. Deschambault, et puis, il avait des roues de rouets, des grandes roues. Ils ont dit : Si vous les voulez, emportez-les. Je les ai emportées, je les ai arrangées, je les ai posées sur des bearings, des essieux pour que le vent ait une chance. La minute qu'il ventait, ça roulait. Le monde trouvait ça curieux, voyait passer ça. Ils arrêtaient puis ils venaient voir[12]. »

FIGURE 74
Arthème Saint-Germain
Sans titre
1970
pierre et contreplaqué polychromes
MCC

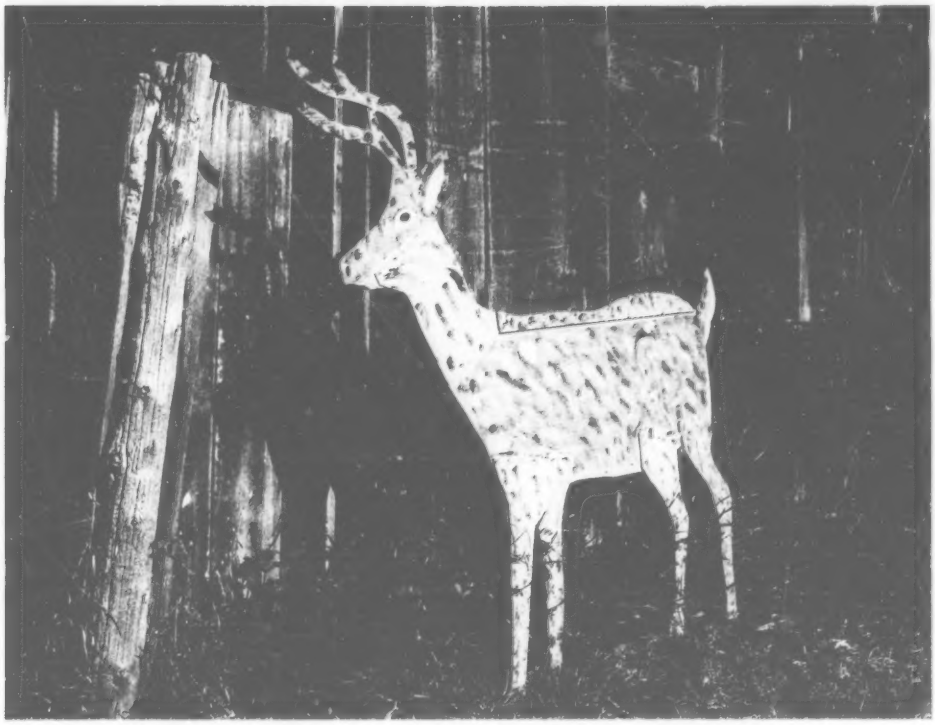


FIGURE 75
Arthème Saint-Germain
Cerf
1970
contreplaqué polychrome,
196 x 153 x .6 cm
MCC 73-1079

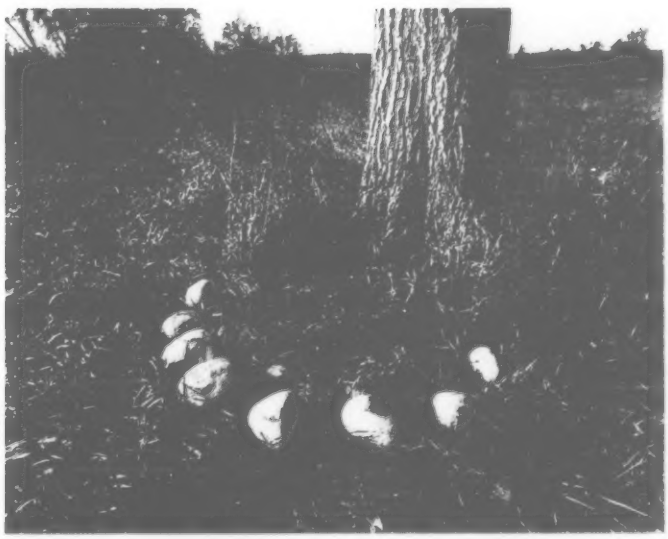


FIGURE 76
Arthème Saint-Germain
Sans titre
1970
pierre polychrome
MCC

Georges Racicot

Calumet
né en 1937

« DANS UNE VILLE, je meurs, je sais pas quoi faire. Mais dans le bois, y en a qui s'ennuient. Puis moi, bien je me désennuie dans le bois. J'aime le bois. J'aime la tranquillité. Puis je vais dans le bois, puis si je trouve le morceau dans un arbre qui est spécial, je vas l'amener, je vas passer mon temps après ça, je vas toute gosser ça.

Je suis né le 8 avril 1937 à Vendée. C'est près de Saint-Rémi d'Amherst, puis à douze milles de Lac-des-Plages, un petit village entre Labelle puis Saint-Jovite.

J'étais edger-man, c'était pour enligner le bois pour passer dans des machines. Ah, j'ai fait beaucoup d'autres jobs, mais celle-là je l'ai faite plus longtemps.

En voyant le morceau, dépendant de la forme, je vois tout de suite une affaire dedans. Tu la trouves pas à tous les jours. C'est parce qu'une pièce qui est naturelle, faite comme en bétail ou n'importe quelle autre sorte de chose naturelle, on les trouve pas souvent, hein. Quand on en voit une, on reste tout le temps surpris. Pis là, je le sais tout de suite, moi, si elle est faite correct, que je peux continuer à la faire, on va dire, que sa tête est bien placée, puis toute ça, son corps, pour faire le reste dedans : tu fais ses yeux, tu fais sa bouche. Là, je le sais tout de suite qu'est-ce que je vas faire là-dedans en la regardant.

FIGURE 77
Le jardin de Georges Racicot à Calumet.
Photo : Mauro Peressini, 1993
MCC

Quand j'allais dans la rivière de la Rouge chercher du bois avec les enfants, j'avais trouvé le morceau qui fait la table dessus ici : c'est un morceau en pin. Il est large comme ça, puis il est tout usé par les houles.

FIGURE 78
Georges Racicot
Lampe
vers 1975
bois, 91,5 x 53 x 197 cm
MCC 79-885

Je m'en vais là des fois, moi, je passe des deux, trois heures au bord de la rivière. Parce que le printemps y a beaucoup de bois au fond de la rivière. Des fois il y en a ça d'épais, c'est toute mêlé, ça : y faut avoir l'œil. Oui. Des fois, ça prend du temps : y en a trop de profond, là. Je regarde, je regarde, tout d'un coup : bing ! je trouve une affaire.

J'avais fait une clôture chez nous, il me restait cinq, six bûches de cèdre : des petites bûches comme ça. Après que j'ai fait ça, j'ai dit : ça ferait une belle tête, ça, pour mettre dans le décor dans le porc[13] de mon bœuf. M'a faire une tête d'Indien. J'ai mis ça là-dedans. Les gars venaient voir le bœuf : Ah ! Y est bien, ton bœuf !

FIGURE 79
Le jardin de Georges Racicot à Calumet.
Photo : Mauro Peressini, 1993
MCC

Le petit rond, là c'était en arrière, dans le porc de mon bœuf, ça. Ah oui, j'avais fait une petite clôture, là, puis j'avais mis un poteau avec de la roche en-bas. J'avais pendu ça. Le bœuf aimait ça, lui. Quand j'allais le chercher le soir pour pas me le faire voler. Des fois on peut se faire voler ça, hein. J'allais le chercher à tous les soirs. Le matin j'allais le remettre dans le porc. Le soir, je le mettais dans cette petite clôture-là en arrière de la maison. Je le barrais là, puis là il se couchait là dedans. Je mettais de la paille puis tout ça. Il avait une place pour boire, une place pour manger. Puis là, j'avais décoré ça, ç'avait l'air d'une petite fête.

J'avais fait ça selon mon idée, hein. J'ai pris un piquet de cèdre comme ça, j'ai commencé à le travailler, puis j'y ai fait une tête d'Indien. Puis la couleur, j'ai dit : Les totems des Indiens, c'est tout le temps des couleurs vives. Puis là, je l'ai mis tout en couleurs : le rouge, le bleu, le noir.

J'aime les totems d'Indiens. J'aime beaucoup ça. Je vois ça à ras la route, là. Si j'en vois à quelque place, là, je trouve que ça paraît bien, je trouve ça beau. J'ai tout le temps trouvé ça beau, un de ça, de loin, là[14]. »

FIGURE 80
Georges Racicot
Sculptures totémiques
vers 1975
bois polychrome et métal
79-891 : 37,7 x 16,8 cm
79-892 : 37 x 16,5 cm

Ces sculpteurs-là, ils étaient heureux qu'on les aime, les admire mais ça allait pas plus loin que ça. Ils savaient pas au juste à quel point ils étaient très artistes. C'était pas renommé, reconnu. Moi, c'était plus tard, je leur disais : Savez Monsieur Roy, il y a les musées, le Musée national qui a de vos choses, j'en ai beaucoup moi de vos choses. Mais pour dire, il était pas étourdi de ça, il prennait ça bien... Oui, il était content qu'on l'aime mais pas plus que ça. Non, ce sont pas des gens qui sont prétentieux d'aucune manière en ce qu'ils faisaient. Si on les admirait, ils aimaient ça qu'on trouve ça beau mais à part de ça, pour eux c'était bien ordinaire.

Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

Léo Fournier

Laprairie
né en 1927

« MOI LA PREMIÈRE FOIS que je suis allée là, je suis entrée, c'était son fils Denis pis j'aimais pas ce que je voyais. J'ai dit : Denis vous n'avez rien de mieux ? Il monte en haut et puis il me descend ça, il dit : Personne n'en voulait, parce qu'ils sont nus. J'ai dit : Je le veux, je vais l'acheter.

Puis Denis disait toujours : Papa fait pas ça. J'ai dit : Denis, dites pas ça à votre père, c'est lui qui est inspiré, puis il le voit dans son idée qu'est-ce qu'il veut faire. Entrez pas puis dire fais ci ça d'une autre manière, non jamais, faites pas ça.

Il faisait des réparations de maisons, pis dans le fer aussi toutes sortes de choses. C'est pas quelqu'un qui a pris des cours. Les artisans ont jamais pris de cours, jamais, jamais. Dans leurs propres créations comme ça, ils ne sont pas inspirés d'aucune chose, c'est quelque chose qui ressort. Léo Fournier lui est encore vivant, c'était un bonhomme intéressant. Vous savez il y a deux ans il est allé en Russie visiter les musées pis tout ça. Il a ça en lui, il aime les choses, il a toute une grande famille chez lui, puis quand je vais avec ma nièce, je lui dis : C'est une famille très chaleureuse. Quand tu vas là, il y a toujours du va-et-vient, toujours. Ça parle beaucoup, beaucoup[15]. »

FIGURE 81
Léo Fournier
Pyramide humaine
vers 1980
bois monochrome,
28,1 X 45,9 cm
MCC 91-108
(Collection Sharpe)

Oscar Héon

Cap-de-la-Madeleine
1901-1976

FIGURE 82
Oscar Héon
Le notaire et son chien
bois peint,
34 x 20 x 14,5 cm
MCC 79-[illegible]61
(Collection Price)

« Il y avait eu une petite exposition au musée de Québec, il y a longtemps de ça, début des années 70, j'étais allée. On avait fait voir certaines choses d'Oscar Héon. Je me suis dit: Oscar Héon, c'est marqué Cap-de-la-Madeleine. Faut que je le découvre. Ça fait que pas longtemps après, je descends au Cap-de-la-Madeleine, puis j'arrête à un poste d'essence et je demande si ils connaissent un sculpteur qui fait certaines petites sculptures? Non, connaît pas. Je suis allée au bureau de poste. Non, connaît pas. Je suis allée à un autre endroit, je ne me souviens pas ce que c'était. Il y avait une jeune fille là, elle dit: Je vais vous trouver ça madame Sharpe. On va regarder dans l'annuaire pis on va tout regarder les Héon. Rendu au troisième, elle dit: Oui, je le connais le petit restaurant où il va prendre son repas du midi, à onze heures et demie, c'est Le Carroussel, rue Fusey. J'étais à peine cent pieds de lui. Ah! je trouvais ça extraordinaire, ça m'arrivait souvent ça. J'arrêtais, pis y avait quelque chose là, je ne sais pas, une excitation!

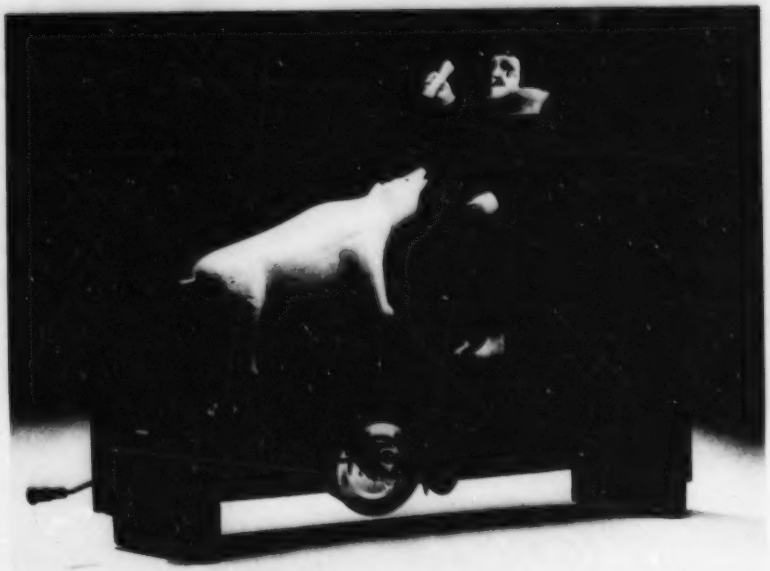


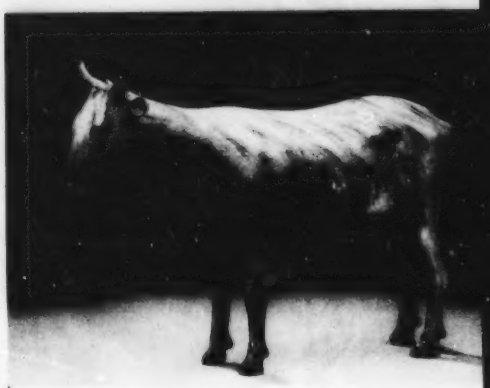
FIGURE 83
Oscar Héon
Garçon au cochon
milieu du XX^e siècle
bois et métal,
37 x 10,5 x 25,9 cm
MCC 77-977
(Collection Sharpe)

FIGURE 84
Oscar Héon
Femme aux sacs
milieu du XX^e siècle
bois et métal,
12,7 x 10 x 26,3 cm
MCC 77-996
(Collection Sharpe)

Il demeurait dans une maison de chambreur, pis les chambreurs partaient pour travailler le jour. Il était sourd. Frappe, frappe, frappe. A fin de compte, il vient, il l'ouvre, ça fait que je lui parle pour des sculptures, pis il me fait descendre dans le corridor dans sa petite chambre à l'arrière. C'est tout ce qu'il avait : une petite chambre pis une petite chaise canadienne. Il s'assoyait près de la fenêtre pis il faisait ses petites sculptures. Il s'amusait avec ça toute la journée, il en faisait pas tellement. Ça fait qu'il a dit : Je vais vous en faire pour la prochaine fois que vous aller revenir. Et puis il me répondait toujours en anglais. J'ai dit : Pour quelle raison, monsieur Héon, vous me parlez en anglais ? – Vous n'êtes pas canadienne-française[16]. »

Damase Richard

1852- 1922



Ce sont des vaches du printemps quand elles sortaient – ils les soignaient pas l'hiver presque – quand elles sortaient, elles étaient affamées.

«Lui et Louis Jobin étaient confrères, et puis il dessinait toutes les fleurs puis les petites choses sur les sleighs, les petites voitures d'été, les sièges étaient décorés. Les deux étaient de Pont-Rouge de Portneuf[17].»

«Damase travaillait avec très peu d'outils: trois gouges (une de 2,54 cm, une de 1,9 cm et autre de 1,27 cm), deux couteaux de poche, une plane, une hache. Au départ, il se faisait une espèce de petit patron en carton qu'il agrandissait par la suite à l'échelle de la pièce qu'il voulait exécuter. Le procédé était assez spécial; il plaçait le modèle devant la lueur d'une lampe à l'huile et dessinait selon le contour de l'ombre ainsi obtenue la forme agrandie de l'animal sur le carton. Il allait chercher lui-même son bois dans la nature [du tilleul] et le faisait

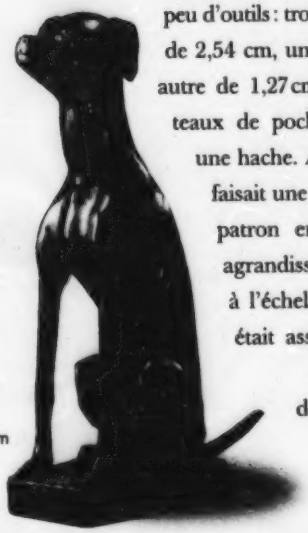


FIGURE 85
Damase Richard
Pitou
début du xxe siècle
bois,
11,5 x 30 x 49,1 cm
MCC 77-959
(Collection Sharpe)

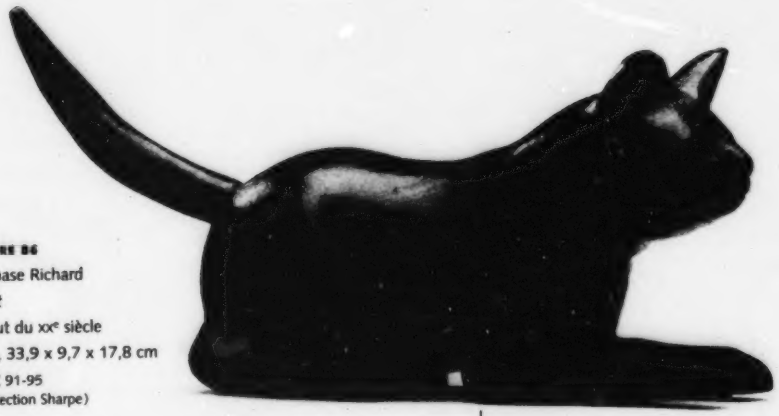


FIGURE 86
Damase Richard
Chat
début du xx^e siècle
bois, 33,9 x 9,7 x 17,8 cm
MCC 91-95
(Collection Sharpe)

Il a beaucoup d'expression le chat, c'est un chat de grange. Quand il entrait dans la maison, rarement, chat! il sortait... On la voit l'expression de ce chat-là.

vieillir [...] Ses modes d'assemblage étaient particuliers. Au lieu de colle, qu'il fabriquait par ailleurs lui-même, il avait plutôt recours à des procédés de menuiserie comme l'assemblage à mi-bois ou à tenon et mortaise [...] Damase Richard peinturait toujours ses pièces. Il fabriquait lui-même sa peinture à partir de couleurs primaires qui se présentaient sous la forme de petits blocs de pierre, probablement de poudres minérales agglomérées. Écrasées au marteau, finement broyées, ces pigments étaient mélangées à de l'huile de lin et à de la térébenthine. Il suffisait d'en "mettre gros comme un pois dans un gallon" [...] Ces couleurs étaient appliquées successivement les unes sur les autres avant qu'elles ne sèchent afin de créer ces effets de transparence qui caractérisent sa production[18].»

FIGURE 87
Damase Richard
Grenouille
début du xx^e siècle
bois, 19,2 x 19,7 x 10,1 cm
MCC 77-985
(Collection Sharpe)

FIGURE 88
Damase Richard
Vache
début du xx^e siècle
bois et corne,
12,5 x 52 x 36,8 cm
MCC 91-80
(Collection Sharpe)

Philippe Roy

1899-1982

Phillipe Roy à vingt ans
Photo : auteur inconnu
1919
Fonds Nettie Sharpe, MCC 94-35

« À QUÉBEC, J'ALLAIS CHEZ les vendeurs d'antiquités, en bas près du chemin de fer. Monsieur Zar, le français qui était là, il y en avait deux, trois, ça se suivait de toute façon, monsieur Zar, un descendant d'Arménien, lui, il avait toujours plus que les autres. Ça fait que j'arrive là, pis : Monsieur Zar qu'est ce que vous avez pour moi aujourd'hui ? – Ah, il dit, pas grand chose, sous le comptoir,il y a une boîte, puis c'est toutes des animaux qu'il y a dans ça. – Ah, je veux voir ça. C'était les premiers animaux de Philippe Roy. J'ai demandé [par la suite] à Monsieur Roy : Quand est-ce que vous avez fait ça ? Au début des années cinquante qu'il avait fait ça. Mais à l'époque, je ne savais pas. J'ai demandé à monsieur Zar : Qui a apporté ça, quel antiquaire ? Il me l'a nommé, celui de Bellechasse, le frère de Rita. Je me souviens pas de son nom. Je suis allée le trouver. Je lui ai dit : C'est moi qui ai acheté les petits animaux portés chez monsieur Zar. Qui a fait ça ? – Ah, il dit, je vous le nomme pas. Il reste dans un rang avec sa sœur, pis allez pas là, y a un chien, puis c'est çi, puis c'est ça. Il a jamais voulu. Ça a pris deux ans avant que je le trouve. Ça fait quand j'allais le voir : Dites-

FIGURE 89
Philippe Mora
La Sainte Famille
vers 1975
bois peint
78-454 10,5 x 6,5 x 19 cm
78-455 18,5 x 9,5 x 37 cm
78-453 15 x 13 x 42 cm
MCC, Collection Alvarez

moi donc où est ce sculpteur, je veux faire la documentation sur ces animaux-là. – Ah, il dit pour commencer, c'est dans le compté de Bellechasse. Mais, il m'a pas dit où. À la fin du compte, il m'a dit que c'était à Saint-Philémon mais pas plus. Alors, je pars pis je monte à Saint-Philémon. J'arrête au poste d'essence pis je dis : Est-ce que vous connaissez quelqu'un ici qui fait des petites sculptures, toutes sortes de petites sculptures, des crucifix pis tout ça ? – Elle a dit : Oui, c'est mon cousin, montez dans votre voiture je vais vous conduire, il demeure dans un rang à peu près deux milles d'ici. Je suis allée. Monsieur Roy avait eu un accident en traversant la route de chez lui, une voiture qui l'avait frappé pis qui l'avait heurté. Il était à l'hopital, mais mademoiselle Marie était là. Ah, elle voulait que je descende à l'hôpital. Mais je ne suis pas capable, il faut que je descende à Québec ce soir. Je reviens dans un mois. Il y avait rien dans la maison. Tout, il donnait tout au commencement. Ceux qui allaient dans la maison là, n'importe quand, il leur donnait une petite sculpture si ils trouvaient ça beau.

L'automne, Philippe Roy, c'était sombre hein au mois de novembre, là y avait pas tellement de choses à faire pour la ferme excepté quelques animaux qu'ils avaient, il faisait de la sculpture. C'est là qu'il a commencé à faire de la sculpture, au début des années cinquante. Les deux petits rennes là qui sont magnifiques, ça c'est les premiers qu'il a faits.

L'automne que je l'ai vu, il dit : Madame Sharpe, je vais vous faire quelque chose cet hiver, je l'ai. Il disait toujours ce qu'il était pour faire, il l'avait toujours dans l'esprit avant de commencer. Tout, il le voyait tout. J'ai dit : Qu'est-ce que vous allez me faire ? Il dit : Je ne vous le dis pas. Je vais vous surprendre au printemps. C'était la *Sainte Vierge* et *La Fuite en Égypte,* je l'aime beaucoup, beaucoup[19]. »

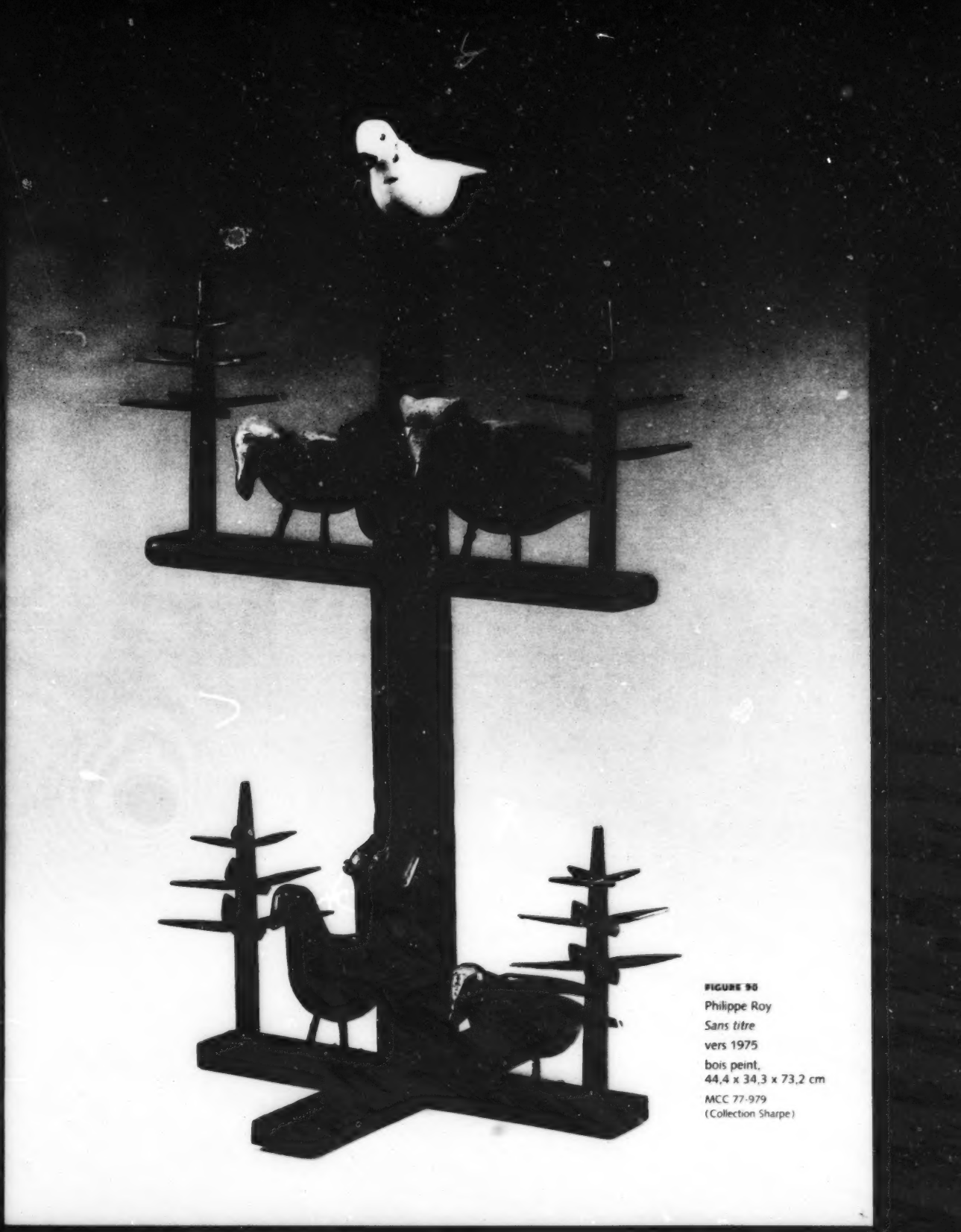


FIGURE 98
Philippe Roy
Sans titre
vers 1975
bois peint,
44,4 x 34,3 x 73,2 cm
MCC 77-979
(Collection Sharpe)

St Philemon 22 Mars 1976

Madâme H Sharge

Saint Lambert Qu

Bien Cher Madâme

Je bien Reçu vatre
Lettre Je suie fierre de lui
Repondre pour vous dire
que Je suie après faire
toute les Beaux cresufie
avec des cheveux comme vou
mavez demandé
vous me dite que vous alle
venier veres la fien d'av
Jonné de faite des petit
animeaux mais Jais bes

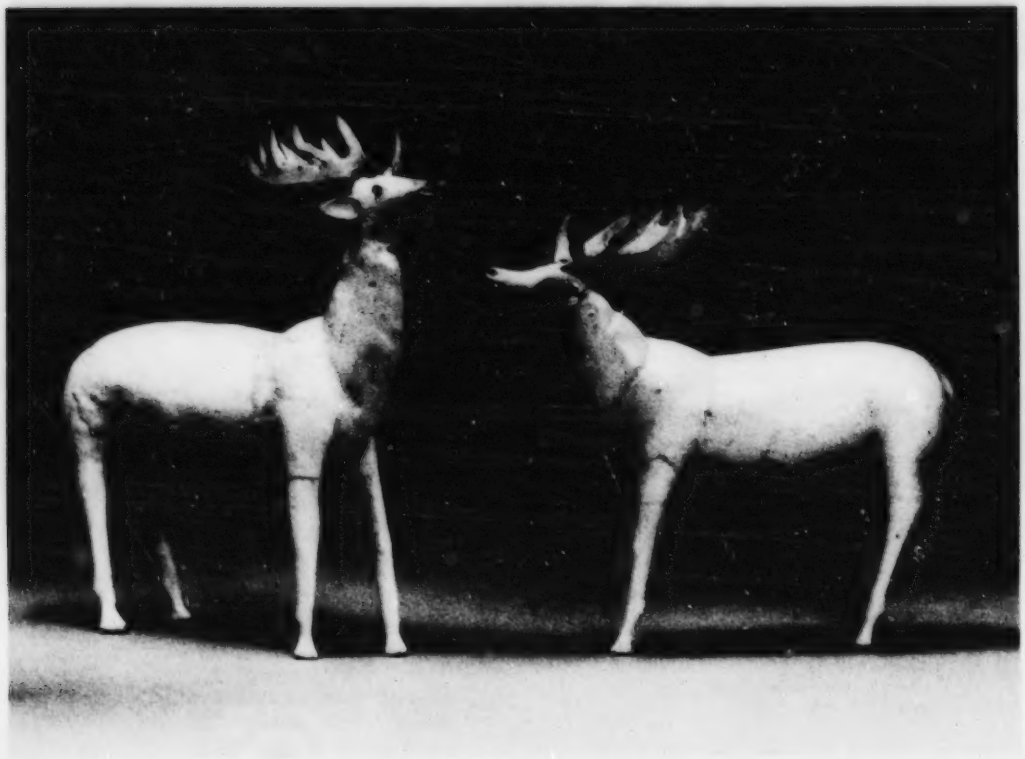


FIGURE 91

Philippe Roy à Nettie Sharpe

Fonds Nettie Sharpe,
MCC 94-35

FIGURE 92

Philippe Roy

Les rennes

vers 1975

bois et métal
91-105 : 17,3 x 4 x 16 cm
91-104 : 17,4 x 4,7 x 18 cm

inscription sur papier de la main de Madame Sharpe : « Phillipe Roy 1899-1982 \ Later period \ Reine Deer \ late 70' \ Dear, Dear Mr. Roy. »

MCC (Collection Sharpe)

Joseph Shink

Beaumont
1884-1963

« JE L'AI BIEN CONNU. Il avait la plus belle petite maison, dépassé Beaumont, puis il adorait les fleurs. Il cultivait les fleurs puis il les apportait pour les vendre à Québec, des lys… Il n'était pas collectionneur, il collectionnait pour vendre certaines pièces. C'est un homme qui était original, grand, six pieds. Il savait pas ni lire ni écrire, pas beaucoup, sauf quand on achetait des choses il pouvait compter. Dans sa petite maison, oh! qu'elle était adorable, on entrait, le parquet était jaune citrouille pis il y avait un espèce de buffet victorien avec des petits verres pour le vin, pour servir aussitôt qu'on entrait[20]. »

Celles-là ne sont pas colorées [contrairement à celles de la collection du musée du Québec]. Je lui avais demandé à monsieur Shink, il n'était pas bien dans le temps, c'était quelques années avant qu'il meure, j'ai dit: On va aller acheter des couleurs au magasin. Il a dit: Non, il n'était pas bien.

«Je passais des après-midi entiers avec lui. C'était un homme très gentil, tranquille. Il ne s'est jamais marié[21]. »

«Vous savez qu'il est de descendance allemande, after the fall of Quebec, dans l'armée de Wolf, je dirais, ses ancêtres… Il ne parlait pas anglais, il parlait français. Toujours été là bas, au bord de l'eau, à Beaumont.

Il portait la redingote avec la fleur à la boutonnière. Ah! ils le trouvaient fou les gens à Québec de la manière qu'il était habillé. Il mon-

FIGURE 53
Joseph Shink
Figurines
première moitié du XX^e siècle
bois
91-91 : 8,7 x 40,6 cm
91-92 : 9,2 x 40,2 cm
MCC
(Collection Sharpe)

tait dans les rangs à moto. Il avait un sac et il achetait des choses, dans la vaisselle, différentes choses qu'il pouvait vendre. La sculpture, il faisait ça l'hiver. La route passait à côté de la maison, un tout petit peu plus loin. Il y avait un espèce de sofa près de la fenêtre puis il était couché sur le sofa, là il sculptait. Il voyait passer les voitures. C'est ça qu'il faisait durant l'hiver.

J'étais allée avec une de mes petites amies à l'automne au mois de novembre. Il avait neigé un peu. On descendait de la maison au grand hangar en arrière, tout à coup il s'arrête puis il baisse, il baisse. Il dit : Pauvre petite. Je pensais que c'était un petit oiseau, quelque chose. C'était une toute petite pensée miniature. Il adorait les fleurs, il était très sensible cet homme[22]. »

Joseph Shink
Figurine
Détail de la figure 93

Maria Joyal

Saint-Louis
1901-1986

« AH! C'ÉTAIT UNE FEMME MERVEILLEUSE. Quand je l'ai connue, elle avait soixante ans. Maria Laplante Joyal, 1901-1986, Saint-Louis, compté de Richelieu, femme de cultivateur.

La première fois que je suis allée, je passais, à Saint-Louis sur Richelieu où elle demeurait, son mari était seul à la maison. J'ai dit : Où est Madame Joyal ? – Elle n'est pas ici aujourd'hui. Puis il m'a fait voir trois, quatre tapis. C'était des petits villages avec marqué Saint-Untel. Je ne sais pas si il m'en avait laissé un cette fois-là. Elle allait les exposer puis les vendre à Sorel. Ça fait que je suis revenue une semaine après et je lui ai dit : Madame Joyal, tous les tapis que vous allez faire, je les prends tous. Elle m'en a fait neuf-cent-cinquante en tout. Je l'ai connue à peu près une dizaine d'années. Ses tapis, y avait seulement elle qui écrivait comme ça au dessus, pis je la laissais faire ce qu'elle voulait. J'allais une fois par mois. Elle en avait quatre ou cinq tapis de fait, un par semaine[23]. »

Je lui ai demandé : Madame Joyal, est-ce que sur votre poche, c'était des sacs, j'ai dit, est-ce que vous faites le dessin avant au crayon ? Elle a dit : Non, je prends mon crochet, et puis elle traçait les outline de tout ce qu'elle faisait. Après ça, tiens ! jamais elle dessinait.

C'est elle qui avait fait ça, la dame, parce que je l'avais acheté d'elle à Louiseville. Je lui avais dit: Faites-moi un grand tapis. Elle en faisait des petits, pour elle. Elle a fait ça imaginez. J'avais pas dit quoi.

FIGURE 94
Maria Laplante Joyal
Poisson des cheneaux
vers 1970
laine, coton,
et fibre synthétique
sur jute,
101 x 54 cm
MCC 75-997
(Collection Sharpe)

Le bœuf à Blouin. C'était le voisin de chez elle qui avait ce gros bœuf-là. Il aimait son bœuf mais pour l'hiver il fallait qu'il s'en défasse. Enfin de compte, il l'a vendu pis il est venu un camion. Ils l'ont monté, pis le bœuf est parti. Elle a fait ce tapis-là. Ça faisait de la peine au voisin de se défaire mais il n' avait pas aucun endroit pour le mettre pour l'hiver. Le camionneur et celui à qui appartenait le bœuf, ils l'ont poussé dans la boîte. Il voulait pas, un animal est tellement sensible, ils le savent.

FIGURE 95
Maria Laplante Joyal
Monte vite à l'abatoire
vers 1970
laine, coton et fibre synthétique sur jute, 100 x 59 cm
MCC 80-153
(Collection Sharpe)

On s'attendait à un art frustre de la part de paysans sans éducation. Loin de là, on trouve partout le sens de la grâce et de la forme. Une conclusion s'impose : le campagnard n'a pas créé ce qu'il conserve si bien ; il n'a fait que le conserver. Il a tout simplement hérité d'un riche patrimoine oral et artistique, celui de l'ancienne France. Plus que tout autre il s'en est nourri dans son éloignement. Nos chansons, nos contes et nos arts, aujourd'hui d'apparence rustique, sont authentiques, de source ancienne et de haute lignée. Ils sont dignes de respect, et ils peuvent encore être remis en honneur dans les arts et la littérature.

Marius Barbeau. « Notre tradition, que devient-elle ? » *La Presse*, Montréal, 23 janvier 1932, p. 85.

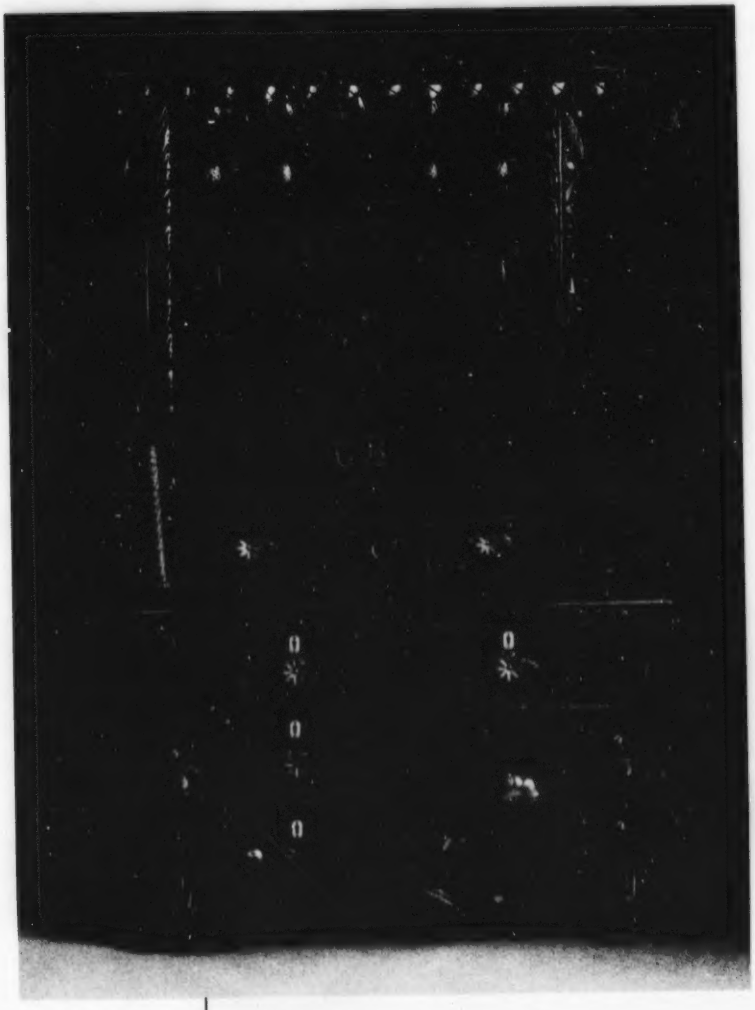
Charles Barbeau

Sainte-Marie de Beauce
mort en 1919

Charles Barbeau
1916
MCC J 5121

« BIEN QUE CULTIVATEUR, mon père, par exemple, passait ses hivers dans son atelier à fabriquer des meubles raffinés. Après tout un été de labeur sur la ferme cette occupation constituait à la fois un précieux divertissement et un stimulant. Il sculptait des fleurs, des animaux et d'autres choses encore. Debout dès cinq heures, il pouvait terminer une chaîne de roses en bois commencée la veille au soir. Ce passe-temps a été pour lui une source constante de plaisir, depuis son enfance jusqu'à un âge avancé. Même si on le considérait comme un sculpteur populaire, il tenait son goût artistique des anciens sculpteurs professionnels du Québec. Dans sa jeunesse, il avait fait la connaissance de deux sculpteurs professsionnels, les frères Dion, alors qu'ils travaillaient à la décoration de l'église de sa paroisse[24]. »

Marius Barbeau aura questionné son père sur mille et un sujets, les ramancheurs de la Beauce, les manufactures de briques, les différents types de clôture, à dentelle, à la payée, d'embarras, les clôtures à la mode irlandaise, les clôtures en pierre ...[25] Le chercheur a également sondé le vaste répertoire de chansons de Charles Barbeau mais à notre connaissance, il n'a jamais abordé avec lui son œuvre d'ébéniste.



Meubles de chambre à coucher, faits par mon père, Charles Barbeau, pour moi pendant que j'étais boursier Rhodes de 1907 à 1910.

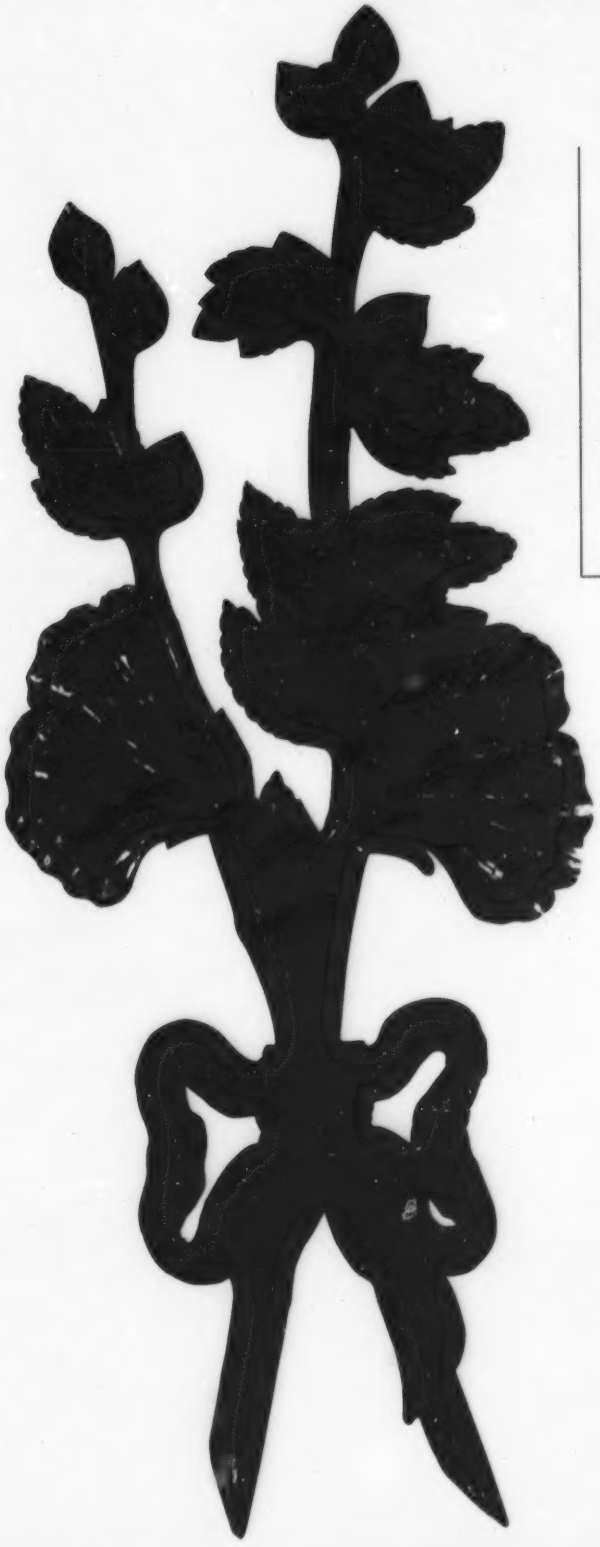
Marius Barbeau, «Ma collection de meubles, de sculptures, de tissus, de vaisselle, etc. du Canada-français (antique) à 260 McLaren, Ottawa», 1959-1960, MCC.

FIGURE 56
Charles Barbeau
Bureau de toilette
début du XX^e siècle
bois vernis et porcelaine,
197 x 122 x 52,5 cm
signé
MCC 70-464

Vers 1930, chez François-Xavier Dubé, fabricant de tombeaux à Saint-Jean-Port-Joli : Vigne sculptée par mon père, sculpté ça dans sa vieillesse, Ergas Dubé, sculpté sur bois blanc (gardé par moi-même).

Collection Marius Barbeau, « Sculptures canadiennes (françaises) », 4 p., Inventaire de la collection personnelle de Barbeau, MCC.

FIGURE 97
Ergas Dubé
Panneau decoratif
fin du XIX^e^ siècle
bois, 34 x 1,8 x 21,2 cm
MCC 79-718



Bouquet hollihocks à deux branches reliées par un ruban en bois, avec fleurs à demi ouvertes, et des boutons en haut. Avec feuilles. Peint en blanc. J'ai enlevé une partie de cette peinture. Obtenu chez Villeneuve, Saint-Romuald.

Barbeau, « Sculptures canadiennes ».

FIGURE 98
Artiste inconnu
Relief d'applique
XIXe siècle
bois, 24,4 x 61,4 x 4,8 cm
MCC 79-686

Médard Bourgault

Saint-Jean Port-Joli
1897-1967

« CE SCULPTEUR SUR BOIS, fils d'un menuisier de Saint-Jean-Port-Joli, compté de l'Islet, a eu le rare mérite de faire école. Je suis persuadé que les historiens de demain désigneront Médard Bourgault comme le créateur de l'École de sculpture sur bois de Saint-Jean-Port-Joli. [...] Ses premières sculptures d'inspiration religieuse reflètent l'âme d'un mystique et, par leur naïveté sincèrement exprimée, rappellent certains bas-reliefs de cathédrales de l'époque romane ou médiévale[26]. »

Médard Bourgault sculpte les scènes de la vie quotidienne de son Saint-Jean-Port-Joli natal : ce vieux cordonnier ravaude beau temps mauvais temps pour ses concitoyens. Remarquez les bûches empilées sous son tabouret.

Josephine Hambleton Dunn, « The Wood-Carver of St-Jean-Port-Joli », *Canadian Geographical Journal*, Ottawa, déc. 1952, p. 234.

Après une dure journé de travaille arrassant jarivait chez nous le soir bien fatigué et dégoûté car je naimait pas surtout a courir la journé ici et la ma femme maprit quun monsieur qui avait vu des sculpture que javait dans la mansarde de ma maison a lavant entrait et lui demandait mon non et ci javait dautre chose de sculpté cest alors quel lui fit visité tout lintérieur il en fut émerveillé autant des sculptures que de mavoir decouvert. [...] Ce monsieur me fit faire le reci de mon travaille en sculpture il nottait ce que je lui disait monsieur Barbeau machetait des sculpture pour soixante dollard il me parla de la Handicrafts Guil de Montréal il me conseillait beaucoup de continuer il incistait même je ne pouvait en croire

FIGURE 59
Médard Bourgault
Cordonnier
milieu du XX^e siècle
bois, 17,7 x 10 x 21,7 cm
MCC 79-712

mes yeux ci je ne mettait pas retenu je lui aurait sauté au cou pours lenbrassé car je ne trouvait pas de mot pours lui témoigné ma reconnaissance enfin jallait donc exercé le travaille que depuit ci longtenps je désirai travaillé [...] cest avec regret que je le regardait séloigné.
[...] Que de foi la nuit je recherchait dans ma tête un point a resoudre que je navait pu réussir dans la veillé que de foi me suisje levé après minuit [...] javait trouvé ce que je navait put réussir dans la journée jenfillait cullotte et botte et je prenait le ciseau la gouge ou le couteau enfin ca y était alors je pouvait retourné me couché et dormir en paix[27].

Tête de canadien avec une tuque. Portait une pipe (qui s'est détachée). «Hommage de l'auteur à M. Marius Barbeau 1940» par le sculpteur Soucy de Montréal mais longtemps sculpteur (sur pierre) au Parlement à Ottawa.

Barbeau, «Sculptures canadiennes».

Jean-Baptiste Côté

Québec
1834-1907

« ON N'APPLIQUE PAS SOUVENT le nom d'animalier aux sculpteurs sur bois qui, chez nous, se sont inspirés de formes animales [...] La chose autant que le nom sont loin d'être communs. Toutefois, à l'Île d'Orléans, on m'a dit que Jean-Baptiste Côté, sculpteur de Québec, était animalier, peut-être pour la seule raison que, lorsqu'il rendait visite à ses amis les (Félix) Goulet, à Saint-Pierre, il passait son temps "à gosser des petits animaux" qu'il laissait, ici et là, en souvenir. Ces Goulet conservaient, au mur, un joli porte-papier que Côté avait ainsi décoré d'un médaillon en bas relief, représentant une vache broutant à côté de son veau, au milieu d'un paysage champêtre. Le morceau est si bon que je ne puis m'empêcher d'en faire l'acquisition. [...] Ce sculpteur, dit-on, façonnait "en un rien de temps tout ce qu'il voulait; il ne pouvait pas s'empêcher" de jouer du canif aussitôt qu'il mettait la main sur un beau morceau de bois. [...] A vrai dire, il (Côté) ne fut animalier qu'à ses heures de récrétation. Il devint ensuite sculpteur de statues et d'arabesques pour la proue des navires à voile alors construits à l'embouchure de la rivière Saint-Charles; puis, de 1866 à 1869, il s'amusait à collaborer à La Scie, à qui il fournissait des satires mordantes sur les politiciens et les bourgeois de son temps en les

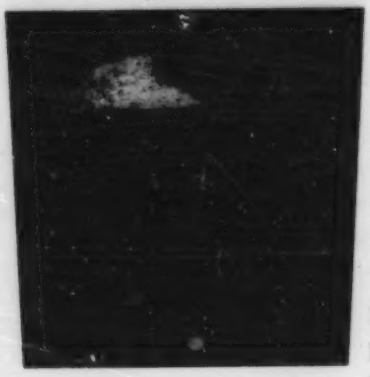


FIGURE 101
Jean-Baptiste Côté
Vache et son veau
fin du XIXe siècle
bas relief polychrome,
29,8 x 29,8 cm
MCC 79-749

aiguisant d'excellentes caricatures en gravures sur bois ; enfin, il sculpta des statues et des hauts reliefs religieux, dont la qualité chez nous n'est nulle part ailleurs surpassée. Voyez plutôt ses *Dernière scène* à la Galerie nationale, au Royal Ontario Museum, et chez Vincent Massey à Londres ; ou encore sa *Nativité* ou sa *Résurrection* au Musée de Québec ! Parmi nos artistes, Côté et Louis Jobin sont au tout premier rang. L'obscurité dans laquelle ils s'attardent encore est due à notre indifférence, pour ne pas dire pis.

Parmi les animaux de Côté, un petit nombre seulement est parvenu à notre connaissance, tels : vaches qui broutent ou qui regardent, lions couchés, chiens courants, grues, poules, perdrix, pintades, oiseaux sur le nid, etc. On conserve quelques unes de ses vaches – grandes comme deux mains – au Musée du Fort Chambly, au Musée de Québec, à Ottawa, et ailleurs ; son fils Claude, encore vivant, en a sculpté de semblables. L'ancienne crèche de Noël, à l'église de Saint-Sauveur de Québec, fut peuplée par lui d'animaux domestiques qui, paraît-il, étaient un charme ; mais on ne peut plus les retrouver ; on leur a substitué des bêtes en plâtre moulé convenant mieux aux goûts d'aujourd'hui[28]. »

Une vache sculptée par Claude Côté, fils de Jean-Baptiste Côté, sculpteur de Saint-Roch, Québec. Âgé environ de 70 ans en 1928.

Barbeau, « Sculptures canadiennes ».

FIGURE 102
Claude Côté
Vache
début xx^e siècle
bois, 22,1 x 6,9 x 19,7 cm
MCC 79-658

FIGURE 103
Artiste inconnu
Pélican
bois, 21 x 23,5 cm
MCC 79-662

Le pélican sur son nid nourrissant ses petits. Sculpture pas peinte. Trouvée chez Villeneuve à Saint-Romuald, en 1930.

Barbeau, «Sculptures canadiennes».

FIGURE 104
Artiste inconnu
Grappe de raisin
fin du XIXe siècle
bois, 28,2 x 4 x 39,1 cm
MCC 79-671

Louis Jobin

Saint-Raymond de Portneuf
1845-1928

Le sculpteur Louis Jobin à quatre-vingts ans, Sainte Anne-de-Beaupré
Photo: Marius Barbeau, 1925
MCC 66273

« LES TROIS SEULES ANNÉES où je connus ce sculpteur sur bois, à son atelier de Sainte-Anne de Beaupré, furent les dernières de sa longue et laborieuse vie. Il quitta la gouge et le maillet en 1925, et s'éteignit en 1928, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Avant tout je conserve le souvenir d'une première visite que je lui fis avec les peintres Jackson et Lismer de Toronto.

Un beau matin d'août, en compagnie de ces deux artistes, je descendis les falaises de Sainte-Famille, à l'île d'Orléans, pour traverser à marée haute, en goélette, le bras nord du fleuve, comme les gens de l'île le font chaque été, pour se rendre en pélerinage à Sainte-Anne. A notre débarquement près de l'église, nous voyions de tous côtés des anges de bois portant des oriflammes, des statues autour d'une fontaine verdâtre—depuis diparue—et la grande sainte Anne du parterre, rayonnante comme une apothéose.

Un enfant nous conduisit bientôt, par un chemin détourné, à la boutique du vieux Jobin, dont nous avions entendu parler. Elle était perchée sur le haut d'une colline; les statuettes de saint Marc et saint Mathieu, supportées par des consoles, en décoraient le pignon et servaient d'annonce. Recouvertes d'une patine grise, elles

FIGURE 105
Louis Jobin
Saint-Luc
bois décapé
par les intempéries,
72,3 x 10 x 25 cm
MCC 25.1

Une petite boîte avec une petite chienne dans le couvert, de l'ouvrage que j'ai fait comme apprenti.

Collection Barbeau, Maîtres sculpteurs, Louis Jobin, dossier 40, boîte 140, MCC.

FIGURE 104
Louis Jobin
Coffret au chien couché
1865-1868
bois verni, 38 x 26,4 x 26,5 cm
MCC 79-728

L'atelier de Louis Jobin à Sainte-Anne-de-Beaupré
Fonds Marius Barbeau
MCC 66275

faisaient face aux vents de l'est qui avaient jadis poussé les marins en amont sur le Saint-Laurent[29]. »

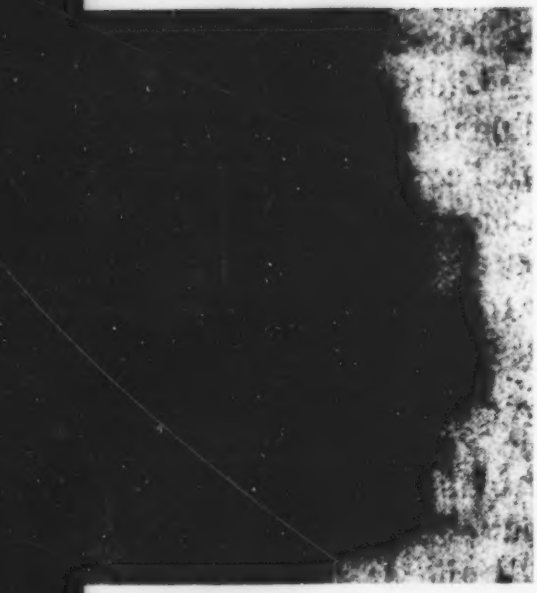
« Jobin n'était pas un simple ouvrier, comme il se désignait lui-même, mais un artiste, un grand artiste. De son temps, il a avait eu de l'originalité et de l'inspiration [...] Les anges de Jobin ont quelque chose d'aérien, de céleste. Le maître "angélique" qui les sculptait était lui-même imprégné de mysticisme. Il ciselait avec tendresse les lignes de leur front et de leurs joues, et il détaillait avec pureté les lignes féminines de leur buste, de leurs bras et de leurs mains.

La délicatesse de sa touche pour les anges se changeait en souffle puissant dès qu'il modelait les apôtres ; saint Pierre, saint Paul et saint Jean, sous sa main, s'animent d'une vigueur vraiment apostolique. Leurs traits se maintiennent dans le cadre splendide que leur conféra le pinceau d'un Giotto ou le ciseau d'un Michel-Ange[30]. »

FIGURE 107
Louis Jobin
Console aux têtes ailées
bois monochrome,
48,3 x 42,5 x 31,8 cm
MCC A 140

Octave Morel

1837-1918



Le sculpteur de la bonne Sainte Anne
Archives de Saint-Anne-de-Beaupré

« MOREL ÉTAIT UN ORIGINAL, doué du goût des inventions et des voyages. Né en 1837, il fut excellent "meublier"; il avait fait son apprentissage chez l'ébéniste anglais William Drum, de Québec. Homme de son temps, intéressé au progrès, il inventa un parapluie s'ouvrant automatiquement, un chapeau à fumer (la tête de pipe sculptée était placée au sommet de la calotte et un tuyau de caoutchouc semi-caché la reliait au bouquin[31] dans la bouche du fumeur), un porte-montre en forme de rocaille, une tourelle où, comme dans la chanson, "Madame à sa tour monte", un bonhomme "à tirer au poignet", une chemise en tôle fine qui pouvait se passer de blanchissage, avec collet à l'avenant, et une boîte à l'argent ne désemplissant jamais – une fois remplie ! N'ayant pas l'esprit pratique, il était surpris de voir ses "belles machines" lui rester sur les mains. Le besoin d'argent le reconduisait de temps à autres chez Drum ou chez Falardeau, où il ornait de fleurs et de fruits en relief les plus beaux meubles de son temps.

Une fois, Morel partit pour Boston, où il resta deux ans, à fabriquer un grand buffet d'orgue. Il aurait pu y rester, mais le mal du pays le ramena sur le Saint-Laurent. Il s'engagea chez le facteur d'orgues

Chapeau, dessin en bois avec pipe sculptée par Morel.

Collection Barbeau, Maîtres sculpteurs, Louis Jobin, dossier 40, boîte 140, MCC.

Casavant, et chez Boileau, constructeur d'églises. De là, il passa à La Grande-Rivière, Gaspé, pour y décorer l'église, puis il déménagea à Sainte-Anne de Beaupré, où les Rédemptoristes le prirent à leur service pour le faire travailler à l'église (depuis brûlée), le pensionner à leur crèche – il avait oublié sa femme quelque part, – et l'envoyèrent à leur mission au Manitoba, où il séjourna deux ans. A son retour de l'ouest, avec "du bel argent sonnant" dans ses poches, il avoua à son confrère Jobin que "la peur de l'ouvrage l'avait pris et qu'il était revenu pour achever une remarquable invention." Celle-ci consistait en une échelle de savetage pour incendie, qui, après tout, ne lui servit de rien, puisqu'un autre venait justement de breveter la même invention. Déjà assez vieux, il se contenta de rester chez Jobin, qui fut bon pour lui, et à qui il laissa, comme dernier souvenir, un petit coffre sculpté, orné de roses en avant, de chardons sur les côtés, et, dessus, d'un chien au repos[32]. "C'est moi le chien couché", disait-il à Jobin en souriant. "Y a plus moyen de me faire partir d'ici." Peu après, il mourait chez Jobin, abandonnant à son hôte sa pipe dans la calotte, son parapluie automatique, "Madame à sa tour monte" et le chien sur le coffret joli[33]. »

FIGURE 109
Octave Morel
Chapeau
vers 1900
bois et feutre,
29 x 32,2 x 14,6 cm
MCC A 142

Notes

AVANT-PROPOS

1 Kevin Walsh, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-modern World*, London and New York, Routledge, 1992, p. 132. Voir aussi David Flemming, « Collecting: In Praise of Biais ! », *Biais in Museums*, Museum Professionals Group, Proceedings of the annual study weekend held in Exeter, transaction n° 22, 1986.

PREMIERE PARTIE : ESSAIS

FEMMES ET SEXUALITÉ DANS L'ART POPULAIRE

1 Stephen Inglis, *Something Out of Nothing. The Work of George Cockayne*. Ottawa, Musée national de l'Homme, collection Mercure, dossier no 46, 1983, p. 40.

2 Ibid.

3 Georges Duby, « Images de femmes. » Dans Duby, G., Perrot, M. (dir.), *Images de femmes*. Paris, Plon, 1992, p. 10-33.

4 Bernard Arcand, *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*. Montréal, Boréal, 1991.

OUVRAGES CONSULTÉS

FEMMES ET SEXUALITÉ DANS L'ART POPULAIRE

Arcand, B. « S'exciter pour l'intime. » Dans Brunet, M. et Gagnon, S., *Discours et pratiques de l'intime*. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, p. 95-103.

Arcand, B. *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*. Montréal, Boréal, 1991.

Borum, J.P. « Term Warfare. » *Raw Vision*, hiver 1993-1994, p. 24-33.

Bourdieu, P. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

Duby, G. « Images de femmes. » Dans Duby, G. et Perrot, M. (dir.), *Images de femmes*. Paris, Plon, 1992, p. 10-33.

Fabian, J. et Szombati-Fabian, I. « Folk Art from an Anthropological Perspective. » Dans Quimby, I.M.G. et Swank, S.T. (eds.), *Perspectives on American Folk Art*. New York, London, W.W. Norton & Company, 1980, p. 247-292.

Glassie, H. « The Idea of Folk Art. » Dans Vlach, J.M. et Bronner, S.J. (eds.), *Folk Art and Art Worlds*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 269-274.

Hess, T.B. « Pinup and Icon. » Dans Hess, T.B. et Nochlin, L. (eds.), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art*, 1730 - 1970. New York, *Newsweek*, 1972, p. 223-237.

Inglis, S. *Something Out of Nothing. The Work of George Cockayne*. Ottawa, Musée national de l'Homme, collection Mercure, dossier no 46, 1983.

Lodge, D. *Un tout petit monde*. Paris, Seuil, 1992.

Metcalf, E.W. Jr. « The Politics of the Past in American Folk Art History. » Dans Vlach, J.M. et Bronner, S.J. (eds.), *Folk Art and Art Worlds*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 27-50.

Mullins, E. *The Painted Witch. Female Body: Male Art*. London, Secker & Warburg, 1985.

Néret, G. *L'Érotisme en peinture*. Paris, Nathan, 1990.

Peressini, M. « Un anthropologue au musée ou le difficile passage de l'analyse à la production des identités. » Dans Ouellette, R. et Bariteau, C., *Entre traditions et universalisme*. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1994, p 523-533.

Simard, J. « Définition de l'art populaire ou analyse de la construction d'un concept. » Dans Porter, J.R., *Questions d'art populaire. Québec,* Cahiers du CELAT, no 2, 1984, p. 5-19.

Valch, J.M. « "Properly Speaking": The Need for Plain Talk about Folk Art. » Dans Vlach, J.M. et Bronner, S.J. (eds.), *Folk Art and Art Worlds.* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 13-26.

Vlach, J.M. et Bronner, S.J. « Introduction. » Dans Vlach, J.M. et Bronner, S.J. (eds.), *Folk Art and Art Worlds.* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 1-10.

L'art populaire et Marius Barbeau le populiste

1 Voir note 5 (la collection de Marius Barbeau).

Des collections

1 Le sommet du genre ayant été atteint par un auteur ontarien : « L'art populaire peut être divisé en deux grandes catégories, l'art primitif et l'art naïf, regroupant l'une et l'autre tant des peintures que des sculptures. L'art provincial, subdivision de l'art naïf, [...] comprend des œuvres religieuses, des portraits, des œuvres d'artisanat et des pièces ethniques. » Blake McKendry, *Folk Art, Primitive and Naïve art in Canada,* Toronto, Methuen, 1983, p. 20.

2 Madeleine Choquette et al, *Manuel de rédaction,* Hull, Musée canadien des civilisations, 1993, p. 36.

3 James Clifford, « On collecting art and culture », *Out there : marginalization and contemporary cultures,* New Museum of Contemporary Art, New York, MIT Press, Cambridge, 1990, p. 153.

4 Bakhtine cité par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Baktine : le principe dialogique,* Paris, Seuil, 1981, p. 89.

5 Communication d'Hugues de Varine, *Les troisièmes assises du patrimoine,* Sherbrooke, 28 novembre 1993.

La collection de Marius Barbeau

1 Marius Barbeau, *Le rossignol y chante,* Musée national de l'Homme, Ottawa, 1979, p. 4.

2 Mario Béland, *Marius Barbeau et l'art au Québec : bibliographie analytique et thématique,* Québec, outils de recherche du CELAT, no 1, 1988.

3 Marius Barbeau, « Carnets de terrain », Collection Barbeau, MCC. Retranscrits pour le compte du Musée dans les années 80 par Claire Darling qui avait été auparavant secrétaire du chercheur et de ce fait initiée aux secrets de sa sténo personnelle. Pour ne pas alourdir le texte, les références des citations brèves, extraites de ces carnets, ne seront pas fournies ici. Par contre, la compilation des instruments de recherche est disponible sur demande auprès de l'auteure.

4 Bien que ce matériau de base ait déjà abondamment servi, découpé en tous sens par Barbeau lui-même pour alimenter ses recherches documentaires, il reste un solde imposant de feuillets, riches encore d'informations multiples.

5 Technique de motif en relief au point bouclé. Voir Dorothy K. Burnham, *L'art des étoffes, le filage et le tissage traditionnels au Canada,* Galerie nationale du Canada, 1981, p. 68.

6 Marius Barbeau, « Le dernier de nos grands artisans », Mémoires de la Société Royale du Canada, section 1, 1933, p. 33-48.

7 Marius Barbeau, « Je suis un pionnier », Musée national de l'Homme, Ottawa, 1982, no 43.

8 Marius Barbeau, « Assomption Sash », National Museum, Ottawa, Bulletin 93, 1939, et *Ceinture fléchée,* Montréal, Paysana, 1945.

9 Mario Béland, *Marius Barbeau et l'art au Québec,* p. 5 et 13.

10 « Marius Barbeau qui ne professait aucun nationalisme politique était de cette génération qui avait accepté la confédération comme fait. » Marcel Rioux, préface des *Patenteux du Québec,* Montréal, Parti Pris, 1978.

11 René Hardy, «Notes sur le concept de culture populaire», *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, dir. Gérard Bouchard, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993.

12 Paul Carpentier, «Coup d'œil sur les écoles de pensée en folklore québécois», Québec, CELAT, Université Laval, 1976.

13 Marius Barbeau, «Le dernier de nos grands artisans», p. 33-48.

14 Gérard Bouchard, «Une nation, deux cultures : continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960)», *La construction d'une culture*, p. 33.

15 Carole Henderson Carpenter, *Many voices : a study of folklore activities in Canada and their role in canadian culture*, Musée National de l'Homme, coll. Mercure, no 26, Ottawa, 1979, p. 228. Voir aussi le Fonds Leach, Archives de Folklore, Université de Pennsylvanie.

16 Chez Joseph-Arthur de Baie-Saint-Paul, Jean-François Blanchette, «Carnet de terrain», MCC, 1983, BJF D7, p. 104.

17 La démarche ethnologique a été souvent aux prises avec ce type d'idéalisation. À commencer par le regard des Européens sur l'Afrique : voir Jean Jamin, «Objets trouvés des paradis perdus», *Collections Passion*, Musée d'ethnographie, 1982, Neuchâtel, Suisse, p. 69-100.

LA COLLECTION DES AMATEURS ANGLOPHONES

1 À l'exception de Marcel Rioux, qui ne s'est pas intéressé au folklore matériel.

2 La collection Sharpe au Musée canadien des civilisations comporte 884 objets de culture franco-québécoise qui constituent près d'un cinquième des collections consacrées aux arts populaires du Québec (division du folklore). Le musée comporte également d'autres collections majeures comme la collection Craig (580 objets) et la collection Price (419 objets), acquises à la même période, soit vers la fin des années 70, lorsque le musée s'approvisionnait principalement chez les collectionneurs.

3 Sur les 890 objets de la collection Sharpe, 884 sont de provenance canadienne-française.

4 Eugene W. Metcalf, Jr., «Confronting contemporary folk art», *The ties that bind : Folk art in contemporary american culture*, Cincinnati, Ohio, The Contemporary Arts Center, 1986.

5 L'historien d'art Russell Harper avait été en effet chargé par le musée d'évaluer le potentiel de la collection de folklore : «Elle [Madame Sharpe] croit également, à juste titre, qu'elle possède la fine fleur des antiquités recueillies depuis trente ou quarante ans.» Russell Harper, «Collecting of Folk-Art by the Canadian Centre for folk culture Studies», *MCC*, 1976, p. 147. Harper est également l'auteur d'un article ; «Folk sculpture of rural Quebec : The Nettie Sharpe collection», *Antiques*, avril 1973, p. 724-731.

6 Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

7 Gerald Ferguson, «Notes on the collection», *MCC*, 1981.

8 Entrevue de Nettie Sharpe avec Jean-François Blanchette, 1983.

9 Terme anglais, rabatteur.

10 Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

11 Ibid.

12 La collection d'appelants du musée se chiffre à 646, dont la majeure partie fut récoltée de 1972 à 1989. Wes Mattie fut responsable de l'acquisition de 499 d'entre eux : il faut dire que l'ancien directeur, le Docteur Taylor les appréciait particulièrement…

13 Les cinq-sixièmes de la collection sont anonymes, soit 737 objets sur un total de 884.

14 «On the 123 pieces of pottery received with the purchase of a collection from Mrs. Nettie Sharpe», Elizabeth Collard, 8 mars 1980. (Division de folklore #978.170.)

15 Le programme d'exposition des peintres populaires à la «Art Association of

Montreal» en 1940 établi hors de tout doute la paternité de la *Mise au tombeau* à Marie-Paule McLean. Voir Fonds Barbeau, boîte 135, dossier 9.

16 Lettre de Thérèse McLean à Pascal Galipeau, Chicoutimi, 27 janvier, 1994.

17 Entrevue de Maud Morgan par François Tremblay, La Malbaie, juillet 1994.

18 Lettre de François Tremblay à Renée Well Gagnon, La Malbaie, 7 octobre 1981.

19 Lettre de Thérèse McLean à Pascale Galipeau, Chicoutimi, 27 janvier 1994.

20 En 1994 chez le collectionneur Jacques Cloutier, Sainte-Foy, Québec. Communication de Jean Simard à Pascale Galipeau, le 25 janvier 1994.

21 Entrevue accordée par Patrick Morgan à Andrée Gendreau le 28 juin 1978, dans Andrée Gendreau, «Charlevoix, terre d'origine, lieu de l'autre», Université Laval, thèse Ph.D., 1982, p. 280.

22 Andrée Gendreau, «Charlevoix, terre d'origine».

LA COLLECTION DES ŒUVRES DE « PATENTEUX »

1 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26.

2 Jean Simard, *Pour passer le temps : artistes populaires du Québec*, Québec, Les publications du Québec, Cahiers du patrimoine no 17, 1985, p. 15.

3 Louise Degrosbois, Raymonde Lamothe et Lise Nantel, *Les patenteux du Québec*, Montréal, Parti Pris, 1978 (1974).

4 Communication de Jean-François Blanchette à Pascale Galipeau, Hull, 1993.

5 Laurent-Michel Vacher, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, L'Aurore, 1975, p. 101.

6 Au Québec, parler populaire.

7 Gérald Godin, entretien avec Jacques Godbout, émission Book-Club, CBF-FM, 26 juin 1972. Cité dans *Traces pour une autobiographie*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 117.

8 David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge University Press, 1985, p. 373.

9 Musée national de l'homme, *Tradition et Évolution : le patrimoine des Ukrainiens du Canada*, Centre canadien d'Études sur la Culture traditionnelle, Ottawa, 1972.

10 Avec Greg Curnoe. Voir Curnoe et Théberge, *La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*, London, 1974.

11 Louise Degrosbois et al, *Les patenteux du Québec*.

12 La pièce de Lauda Parent est identifiée sous «anonymous Quebec folk artist». Voir Tom Lackey, «The nature of folk and vernacular art in Canada : Report on the Stanley House conference, 1978», Racar, VI, no 1, 1979, p. 41.

13 Jean Martin, «Les aspects territoriaux de l'évolution culturelle du Québec», *La construction d'une culture*, p. 408.

14 Voir Jacques Godbout, «Le festival de la bébelle», Montréal, *Le Maclean*, mars 1975, p. 54. Aussi l'article plus actuel sur la perception des paysagistes, écrit par Mélissa Clark-Jones, «Labour and the tools of nostalgia», *Studies in Political Economy*, vol. 32, 1990, p. 111-143.

DEUXIÈME PARTIE : TÉMOIGNAGES

1 Entrevue de Georges Bédard avec Jean-François Blanchette, Sainte-Agathe-des-Monts, 1982. Sauf mention contraire, toutes les entrevues sont déposées à la bibliothèque du Musée canadien des civilisations, dans la section : Collections documentaires.

2 Entrevue de Noé Champagne avec Pierre Crépeau et Jean-François Blanchette, Bishopton, 1980.

3 Entrevue tirée de l'ouvrage de Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe et Lise Nantel, *Les patenteux du Québec*, Montréal, Parti Pris, no 4, 1978, p. 186.

4 *Les patenteux du Québec*, p. 20-23.

5 *Les patenteux du Québec*, p. 168-179.

6 Canadian Broadcasting Corporation, entrevue avec Donnalu Wigmore, émission *From the Heart*, Toronto, 1979, où Alphone Grenier répond à la question : Pourquoi tant de diables dans vos boîtes ?

7 Entrevue d'Édouard Jasmin avec Pascale Galipeau, Montréal, 1985.

8 Rapporté par Pierre Pelletier, Rivière-du-Loup, avril 1994.

9 Stephen Inglis, « Miniature and meaning : Selections from the collections of the Canadian Centre for Folk Culture Studies », Musée canadien des civilisations, 1983, manuscrit.

10 Entrevue d'Annette Poulin, fille d'Archélas Poulin, avec Pascale Galipeau, Verdun, 1994.

11 Entrevue de Nelphas Prévost avec Jean-François Blanchette, Fassett, 1979.

12 Entrevue d'Arthème Saint-Germain avec Pierre Théberge, Thurso, 1970.

13 Porc, abréviation de porcage, qui signifie pacage. Voir Narcisse Eutrope Dionne, *Le parler populaire des canadiens-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, (reprod. de l'éd. de 1909), p. 520.

14 Entrevue de Georges Racicot avec Pascale Galipeau, Calumet, 1993.

15 Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Bernard Genest, *Un monde peuplé d'animaux : Wilfrid Richard et les siens, sculpteurs*, Musée de la civilisation, Québec Agenda, 1986, p. 35.

19 Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

20 Ibid.

21 Entrevue de Nettie Sharpe avec Serge Delroy, Saint-Lambert, 1978.

22 Entrevue de Nettie Sharpe avec Pascale Galipeau, Saint-Lambert, 1993.

23 Ibid.

24 Marius Barbeau. « Laurentian wood carvers », *Canadian Geographical journal*, vol.9, no 4, octobre 1935, p. 183. Trad.in *Un art de vivre : le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, sous la dir. de John Porter, Musée des Beaux Arts et Musée de la civilisation, 1993, p. 23.

25 Collection Marius Barbeau, boîte 187, f. 60, MCC.

26 Jean-Marie Gauvreau, « Quelques artisans du Québec d'aujourd'hui », Montréal, *Revue du Québec industriel*, vol. IV, no 3, 1940, p. 10.

27 *Journal de Médard Bourgault : 1940-1967*, cité par Angéline Saint-Pierre, Médard Bourgault sculpteur, Québec, Garneau, 1973, p. 41-43.

28 Marius Barbeau, « Au couteau ou à l'aiguille », *La Revue Moderne*, mai 1941, vol. 23, no 1, p. 18.

29 Marius Barbeau, *Québec où survit l'ancienne France*, Québec, Garneau, 1937, p. 88-89.

30 Marius Barbeau, *Louis Jobin, statuaire*, Montréal, Beauchemin, 1968, p. 19.

31 Note de P.G. Bouquin : du mot normand, bouque (« bouche »), sorte de bec adapté à une corne de bœuf, *Petit Robert*, 1991.

32 Parlant de ce coffret énigmatique, Barbeau se laisse emporter par son style et contribue à perpétuer une légende. Cette attribution à Morel est démentie par les propos de Jobin, recueillis par l'ethnographe lui-même. Le sculpteur aurait exécuté ce boîtier alors qu'il était apprenti, soit entre 1865 et 1868. Voir Mario Béland, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, p. 165. Également Marius Barbeau, *Louis Jobin, statuaire*, p. 109 et 142.

33 Marius Barbeau, « Au couteau ou à l'aiguille », *La Revue Moderne*, mai 1941, vol. 23, no 1, p. 24.

Index des artistes

Barbeau, Charles, 140, 216 à 217

Bédard, Georges, 123, 124, 125, 126, 131, 146 à 151

Bouchard, Madame Ulric, 98

Boudreau, Donald, 23, 39, 61

Boudreault, Madame, 98, 139

Bourgault, Médard, 79, 220 à 222

Charlebois-Larente, Oliva, 128

Champagne, Noé, 134, 152 à 155

Châtigny, Edmond, 120, 130, 133, 156 à 157

Cockayne, Georges, 29, 33, 44, 69

Côté, Claude, 225

Côté, Jean-Baptiste, 97, 224 à 225

Dubé, Ergas, 218

Dupuis, Hosanna, 86, 117, 120, 121, 122, 158 à 161

Eisenhauer, Collins E., 25, 28, 33, 37, 50, 53, 67

Fournier, Léo, 196, 197

Gendron, Ernest, 123, 125

Grégoire, Jean-Yves, 126, 127

Grenier, Alphonse, 37, 39, 117, 120, 124, 126, 162 à 165

Héon, Oscar, 198 à 199

Jasmin, Édouard, 124, 125, 166 à 167

Jobin, Louis, 94, 97, 142, 228 à 231

Lacombe, Madame Paul-Émile, 138, 211 à 213

Lajeunesse, Henri, 111

Laplante-Joyal, Maria, 116, 135, 212, 213

Lévesque, Félicien, 121, 122, 132, 168 à 171

Lunéau, Claude Pierre, 25, 26, 29, 30, 31, 33

McLean, Marie-Paule, 112, 113

Melanson, Lawrence, 22, 39, 42,50

Morel, Octave, 232 à 233

Morin, Bernadette, 129

Parent, Lauda, 122, 123, 124, 172 à 175

Poulin, Archélas, 125, 141, 176 à 183

Prévost, Nelphas, 120, 184 à 186

Racicot, Georges, 190, 193

Richard, Damase, 117, 200 à 201

Roy, Philippe, 102, 117, 118, 137, 202 à 207

Shink, Joseph, 208 à 210

Saint-Germain, Arthème, 84, 121, 123, 187 à 189

Soucy, Elzéar, 223, 223

Tompkins, Seton Jr. 16, 33, 35, 37, 50

Achevé d'imprimé le 31 mai 1995,
sur les presses de M.O.M. Printing,
pour le compte du Musée canadien des civilisations,

Imprimé au Canada

Les Paradis du monde

L'art populaire du Québec

CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION
DES CIVILISATIONS

9 790660 905630
ISBN 0-660-90563-9